W 454/35
2 II

W 45H / 35

ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

19124
Б

W 454/35

РУКОВОДСТВО

КЪ

ИСТОРІИ ИСКУССТВА

ФРАНЦА КУГЛЕРА.

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗДАНІЕ,

ОБРАБОТАННОЕ

ВИЛЬГЕЛЬМОМЪ ЛЮБКЕ.

СЪ НѢМЕЦКАГО Е. КОРША.

ИЗДАНІЕ К. Т. СОЛДАТЕНКОВА.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

СЪ 167 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

МОСКВА.

1870.

РУКОВОДСТВО

къ

ИСТОРІИ ИСКУССТВА.

II.

W 454/35

РУКОВОДСТВО

КЪ

ИСТОРІИ ИСКУССТВА

ФРАНЦА КУГЛЕРА.

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗДАНІЕ,

ОБРАБОТАННОЕ

ВИЛЬГЕЛЬМОМЪ ЛЮБКЕ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО

Е. Ѳ. КОРША.

Заменено 21/XII-33

Изданіе К. Т. Солдатенкова.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

СЪ 167 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

МОСКВА.
Типографія Грачева и К°, у Пречистенскихъ воротъ д. Шиловой.
1870.

Въ книгѣ отпечатаны политипажи съ дозволенія цензуры. Москва. Октября 4 дня 1869 г.

13789-0

СОДЕРЖАНІЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ.

Б. ИСКУССТВО ГОТИЧЕСКАГО СТИЛЯ.

	Стр.
Общій характеръ	1
Періодъ первый	9
Архитектура	10
Пластика	17
Періодъ второй.	
Архитектура	18
Франція	20
Нидерланды и Лотарингія	35
Германія	39
Британскіе края	58
Норвегія (и Швеція)	67
Испанія	70
Италія	72
Изобразительное искусство	78
Скульптура.	
Франція	—
Германія	83
Англія	89
Италія	92
Испанія	93
Живопись	—
Декоративное искусство	99
Періодъ третій.	
Архитектура	101
Германія	102
Франція	121
Нидерланды	124
Британскіе края	126
Пиренейскій полуостровъ	130
Италія	133
Готика на востокѣ	139

Стр.
Изобразительное искусство 140
Ваяніе . 141
Франція, Бельгія и Англія 142
Германія 147
Италія . 159
Живопись . 167
Франція, Англія, Бельгія и Скандинавія —
Германія 170
Италія . 179
Періодъ четвертый.
Предварительное замѣчаніе 198
Архитектура —
Германія 199
Франція 225
Нидерланды 231
Британскіе края 237
Пиренейскій полуостровъ 244
Италія . 248

ИСТОРІЯ НОВАГО ИСКУССТВА.

Общія замѣчанія 253

Глава первая.

Новая архитектура почти вплоть до конца осьмнадцатаго столѣтія.
§ 1. Предварительное замѣчаніе 257
§ 2. Итальянская архитектура 15-го столѣтія 259
§ 3. Итальянская архитектура 16-го столѣтія 274
§ 4. Итальянская архитектура 17-го и 18-го вѣковъ 282
§ 5. Новая архитектура внѣ Италіи 285

Глава вторая.

Итальянское изобразительное искусство новаго стиля въ 15-мъ столѣтіи.
Общія замѣчанія 298
А. Скульптура.
§ 1. Тосканская школа 300
§ 2. Школы верхнеиталійскія и неапольская 314
§ 3. Медальёры 318
Б. Живопись.
§ 1. Тосканская школа 320
§ 2. Верхнеиталійскія школы 329
§ 3. Умбрійская школа 342
§ 4. Неаполитанская школа 349

Глава третья.

Итальянское изобразительное искусство въ первой половинѣ 16-го столѣтія.
Общія замѣчанія 352

Стр.

А. Скульптура.
§ 1. Флорентинскіе мастера. 353
§ 2. Верхнеиталійскіе и неаполитанскіе мастера 359
§ 3. Рѣзчики на камнѣ и медальёры. 363
Б. Живопись.
§ 1. Предварительное замѣчаніе 365
§ 2. Леонардо да-Винчи и его послѣдователи 366
§ 3. Корреджіо и его послѣдователи. 373
§ 4. Фра Бартоломмео, Андреа дель-Сарто и другіе флорентинскіе мастера сродственнаго направленія 376
§ 5. Микельанджело Бонарроти и его послѣдователи. 379
§ 6. Рафаэль Санти и его преемники. 382
§ 7. Мастера венеціанской школы 395

Глава четвертая.

Изобразительное искусство новаго стиля на сѣверѣ, отъ начала 15-го до половины 16-го вѣка.
Общія замѣчанія. 403
А Живопись.
§ 1. Нидерландскія школы . 405
§ 2. Живопись во Франціи и въ Испаніи 418
§ 3. Нѣмецкія школы живописи 420
§ 4. Живопись по стеклу . 439
Б. Скульптура . 440
§ 1. Самобытная скульптура: камневаяніе и древоваяніе —
§ 2. Древоваяніе въ связи съ живописью. 446
§ 3. Бронзовое дѣло . 455
§ 4. Мелкая рѣзьба, особенно портретные медальоны 460

Глава пятая.

Изобразительное искусство во второй половинѣ 16-го столѣтія 465
§ 1. Общія замѣчанія. —
§ 2. Италія . 466
§ 3. Франція. 471
§ 4. Нидерланды и Германія. 474
§ 5. Испанія . 479

Глава шестая.

Изобразительное искусство 17-го и 18-го столѣтій.
Общія замѣчанія . 481
А. Скульптура.
§ 1. Высшая скульптура . 483
§ 2. Мелкая скульптура. 487
Б. Историческая живопись.
§ 1. Итальянская историческая живопись 488
§ 2. Нидерландская и нѣмецкая историческ. живопись 495

Стр.
§ 3. Испанская живопись . 501
§ 4. Французская историческая живопись 504
§ 5. Англійская историческая живопись. 506
В. Кабинетная живопись.
§ 1. Жанръ . 507
§ 2. Пейзажная живопись 511
§ 3. Соединеніе пейзажа съ жанромъ. 516
§ 4. Картины животныхъ и домашняго затишья 518

Глава седмая.

Политипажъ (ксилографія) и гравировка на мѣди до конца 18-го столѣтія.
§ 1. Предварительное замѣчаніе 521
§ 2. Политипажъ. 522
§ 3. Гравюра на мѣди 523

Глава осьмая.

Взглядъ на художественныя стремленія настоящей эпохи. 532

Б. ИСКУССТВО ГОТИЧЕСКАГО СТИЛЯ.

ОБЩІЙ ХАРАКТЕРЪ.

Изъ того обилія художественныхъ явленій, какимъ ознаменовался исходный романскій періодъ, выдѣляется особенною вѣтвію искусство готическаго стиля. Зачатки его стоятъ еще на одной ступени съ послѣдними проявленіями романизма, но ведутъ потомъ къ полному преобразованію искусства всѣхъ западно-европейскихъ странъ. На мѣсто своенародной наивности, вольнаго разгула фантазіи и потомъ стремленія къ классической чистотѣ, какими отличалась до сихъ поръ обдѣлка унаслѣдованной формы искусства, выступаетъ теперь совсѣмъ новый, невиданный еще законъ. Воцаряется общее Западу духовное влеченье, живѣе проникающее всѣ созданія искусства, расчленяющее ихъ богаче прежняго * и вмѣстѣ крѣпче вяжущее ихъ воедино; проявляется мечтательный, мистическій, изступленный можно-сказать элементъ, придающій новое содержаніе формѣ и способу изображенія, новый характерный пошибъ замыслу и обдѣлкѣ, ихъ взаимному сочетанію и ихъ эффекту; настаетъ упорно-выдержанное развитіе, такая цѣльная совокупность художественныхъ концепцій, которая вездѣ выводитъ частное, единичное изъ коренныхъ условій цѣлаго и постоянно удерживаетъ его въ строгой отъ нихъ зависимости.

Мы замѣчали уже (I, стр. 517 и сл.), что въ готикѣ достигаетъ художественнаго выраженія именно всеобщая сторона средневѣковаго духа, въ противоположность племеннымъ, народнымъ особностямъ. Въ ней открываются великія духовныя движенія той эпохи, великія историческія явленія, съ которыми начало и развитіе готики стоитъ въ ближайшей взаимной связи. Іерархическая власть, сплотившая весь западный міръ духовнымъ единствомъ, торжествовала тогда блистательнѣйшія свои побѣды, и тогда же становилась въ непосредственное единомысліе съ народными массами. Церковная наука (другой еще не было) ревностно воздѣлывалась въ универ-

*) Просимъ читателя не забыть здѣсь существенной разницы между богатствомъ расчлененія и произвольнымъ разнообразіемъ, фантастическою пестротой.

ситетахъ; глашатаи верховной воли папъ, новоучрежденные нищенскіе ордены, находили себѣ доступъ во всѣхъ рѣшительно народныхъ слояхъ, тогда какъ малѣйшая попытка дать духовной жизни самостоятельное видообразованіе подавлялась въ крови судами надъ отщепенствомъ, еретичествомъ. Расцвѣтающія городскія общины охотно слѣдовали побужденіямъ, исходившимъ отъ духовной власти, возвеличивая дѣлами во славу Церкви вмѣстѣ и свою собственную силу и мощь. Изъ нихъ выходили цѣлыя артели работниковъ, которыя, трудолюбиво занимаясь своимъ ремесломъ, давали плоть и кровь тѣмъ сложнымъ, многочленнымъ памятникамъ, какихъ требовало тогда новое время. Большія цеховыя корпораціи, такъ называемыя строительныя или каменьщичьи ложи, заботились о непрерывной поддержкѣ ремесла и о правильномъ его производствѣ.

Различные роды искусства соединяются между собой въ готическую эпоху тѣснѣйшимъ образомъ для произведенія совокупнаго эффекта, становясь по обдѣлкѣ въ полную другъ отъ друга зависимость и достигая въ этомъ сліяніи своемъ въ любую данную пору извѣстной степени совершенства.

Архитектура сплошь является полною жизни, развертывающей ее неослабно изнутри; эту жизнь передаетъ она и объемлемому ею пространству, порываясь въ многоподвижномъ расчлененіи все выше и выше и скрадывая отъ взоровъ зрителя косную оцѣпенѣлость массъ. Есть нѣчто таинственно парящее въ этомъ складѣ архитектонической внутренности, что̀, при воздушномъ стремленіи своемъ въ высь, при кажущемся отсутствіи всякихъ твердыхъ противовѣсій, доходитъ нерѣдко до чудеснаго почти эффекта. Стѣны даютъ болѣе и болѣе простора оконнымъ отверстіямъ, которыхъ многовѣтвистые переплеты выложены просвѣчивающею насквозь живописью по стеклу; всѣ простѣнки, оставшіеся нерасчлененными, служатъ готовымъ полемъ для подобнаго же оживленія, гдѣ живописью, а гдѣ скульптурой. Сводчатый потолокъ поднимается воздушно-вынесенными стрѣлками; заполняющія ихъ грани свода часто украшаются легкою декораціей, наприм. звѣздами по голубому поля,—декораціей, всегда чуждой малѣйшаго слѣда тяжеловѣсности. Рвущемуся вверхъ, высокопарному элементу отвѣчаютъ и постоянно употребляемая здѣсь линія острой дуги, и текучее, плавное образованіе архитектурныхъ деталей. Твердыя массы, обезпечивающія эту полувоздушную внутренность, въ качествѣ надежныхъ опоръ, всѣ выступаютъ наружу, распредѣляясь по извѣстнымъ точкамъ, сообразно конструктивнымъ условіямъ; это высокіе устои, отъ которыхъ, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ надъ сравнительно низкими боковыми пространствами подымается сравнительно высшее середнее, пущены къ послѣднему опорныя арки; и система эта многократно повторяется въ тѣхъ случаяхъ, когда при большомъ числѣ внутреннихъ пространствъ приходится допустить послѣдовательную череду высотъ въ умноженномъ или усиленномъ размѣрѣ. Лицевыя стороны зданія упрочиваются или замыкаются башнями, болѣе или менѣе богатой отдѣлки; по самому фасаду башенное сооруженіе развертывается въ мощной полнотѣ. Система выступающихъ наружу устоевъ примѣняется къ постройкѣ башень, точно какъ же какъ и къ главному корпусу зданія; она существенно способствуетъ легкой и вольной подвыси ихъ составныхъ частей. Сколь ни рѣшительно устои

представляютъ собой крѣпкія, массивныя опоры зданія, но и они захватываются тѣмъ высокопарнымъ движеніемъ, которое царитъ внутри; они подымаются вверхъ ярусами, съ вѣнчающимъ навѣсомъ или сѣнью на каждомъ уступѣ, и пріобрѣтаютъ этимъ видъ того избытка силы, который въ каждой части ихъ, какъ бы охватывая собой пяту слѣдующей, возносится все выше и выше, и заканчиваетъ вершину устоя воздушно-свободною башенькой, такъ-называемой «фіалою» или болѣе или менѣе фигурнымъ шпилемъ. При башенныхъ сооруженіяхъ, состоящихъ въ извѣстномъ смыслѣ изъ одних только устоевъ, этотъ способъ обдѣлки доходитъ до богатѣйшей и блистательнѣйшей эффектности. И тутъ вездѣ заявляетъ себя то коренное начало, чтобъ горизонтальная линія постоянно пересѣкалась этими восходящими частями, чтобы движенье вверхъ сплошь преобладало надъ спокойнымъ пребываніемъ на одномъ уровнѣ. То же самое видно и въ весьма своеобразномъ увѣнчаніи порталовъ и оконъ снаружи зданія. Навѣсы надъ легко выступающими портальными сѣнями обусловливаютъ собой легкій щипецъ, котораго поле захватывается остродужною линіей портальнаго или сѣнного свода; подобіе или фикція такого щипца (конечно безъ всякой соотвѣтственной ему двускатной кровли) повторяется потомъ въ видѣ нормальной формы надъ всѣми подобными отверстіями или проемами, опять-таки рѣзче обозначая элементъ паренія стройнымъ подвышеніемъ боковыхъ сторонъ и безпощадно пересѣкая горизонтальные гзимзы вездѣ, гдѣ ни встрѣтятся они по наличнымъ кровлямъ. Эти подобія щипцовъ называются на средневѣковомъ техническомъ языкѣ въ Германіи «вимбергами», то-есть буквально навѣтренниками, или заслонами. * Всѣ эти легкія вѣнчающія части внѣшности представляютъ притомъ поводъ и случай къ значительной декоративной отдѣлкѣ, къ заполненію всякаго рода лѣпною и ваятельною работой. Оттого портальныя сооруженія, соединяя въ себѣ новое начало съ унаслѣдованною еще отъ романизма пластическою примѣсью, украшаются въ этомъ родѣ часто даже слишкомъ щедрою рукой.

Композиція церковнаго зданія сплошь представляетъ болѣе строгую соразмѣрность частей между собою и относительно къ цѣлому, нежели водилось это въ романскомъ стилѣ. При всей способности ея къ многообразнѣйшему развитію, въ ней вездѣ господствуетъ стремленіе къ единству въ цѣломъ. Основной планъ естественно опредѣляется обрядовыми условіями и зависитъ вмѣстѣ съ ними отъ преданія. Поэтому въ немъ, разумѣется, повторены главные мотивы романскаго плана; но онъ уменьшаетъ, скрадываетъ тѣ слишкомъ рѣзкіе подѣлы пространства, которые особенно выдавались въ устройствѣ романскаго клироса и расположеніи его надъ криптой. Высокопарный элементъ готики составляетъ прекраснѣйшую противоположность къ тому мрачному углубленію въ нѣдра земли, какое обнаружилось намъ въ криптѣ: оттого и исчезаетъ теперь сооруженіе криптъ, появляясь развѣ лишь въ видѣ очень рѣдкихъ изъятій, да и то по большой части только тамъ, гдѣ представлялись къ тому какіе нибудь особые мѣстные поводы.

* По-французски—guimberge, fronton, по-англійски, кромѣ guimberge,—gablet, canopy.

Замкнутая въ себѣ полукружная линія плана тыловой части романскаго клироса не могла ужь болѣе отвѣчать усиленнымъ движеніямъ готики, ея строго расчлененной системѣ сводовъ, ея воспаряющей системѣ вообще; на мѣсто ея постоянно являются теперь ломаныя, угловыя линіи. Отчасти, преимущественно въ длинной чередѣ великолѣпныхъ соборовъ (французской системы), составъ клиросного плана расчленяется богатѣйшимъ образомъ, воспринимая и разработывая далѣе наличные элементы позднероманскаго устройства, снабжаясь напр. нутренымъ обходомъ вокругъ и цѣлымъ вѣнкомъ обступающихъ его часовень; отчасти же довольствуются при этомъ конечно и простѣйшими способами расположенія.

Зданія готической системы представляютъ великое обиліе комбинацій и въ закладкѣ и въ дальнѣйшемъ возведеніи постройки, соображеніе статическихъ ея функцій съ эстетическимъ выраженіемъ выступающихъ въ ней дѣйствій и противодѣйствій, наконецъ — разрѣшеніе и тѣхъ и другихъ въ такія декоративныя формы, которыя всегда имѣютъ знаменательное отношеніе къ цѣлому и всегда для него очень важны. Комбинаціи эти выходятъ изъ могучаго потока чувства, но требуютъ въ то же время и содѣйствія всѣхъ силъ ума. Только самый обдуманный, всеобъемлющій разсчетъ успѣваетъ совладать съ такимъ многочленнымъ цѣлымъ. И по мѣрѣ возростающей силы замысла, по мѣрѣ того какъ она восходитъ отъ одного чуда къ другому въ эффектности создаваемыхъ ею формъ, слѣдомъ за ней идетъ и тончайшій разсчетъ, или, скорѣе, на немъ-то именно и зиждутся, превышая одна другую, эти формы. Все текучѣе становится движеніе, все воздушнѣе, какъ бы посмѣваясь массѣ, становятся части, улетающія въ высоту, — своды, арки, вимберги, навѣсы, шпицы, пока наконецъ башенное сооруженіе совершенно разрѣшается въ декорацію и на мѣсто его возносится передъ вами уже только какая-то ѳирно-узорчатая скань. Эти чудеса разсчета овозможиваются и приводятся въ исполненіе только благодаря великой ремесленной школѣ, благодаря цеховому производству, идущему отъ мастера къ мастеру, и благодаря закону этого производства, постепенно вырабатывающемуся въ болѣе и болѣе твердыя правила. Здѣсь выступаетъ передъ нами непосредственная связь самыхъ величавыхъ духовныхъ стремленій той эпохи съ простымъ труженическимъ ремесломъ. Но послѣднее не было однако мертвымъ, матерьяльнымъ только элементомъ; оно должно было, въ силу внутренней своей природы, воздѣйствовать и на характеръ духовнаго замысла.

Уже коренныя общія черты системы обусловливали здѣсь трезвый и разсудительный образъ дѣйствій, какой впрочемъ и свойственъ духу всякаго вообще ремесла; а потому естественно, что онъ обнаруживался и въ самыхъ произведеніяхъ. Упомянутыя выше чудеса техническаго разсчета таковы, что для надлежащей оцѣнки ихъ требовалось также существенное участіе вычисляющаго разсудка, конечно въ ущербъ наивности художественнаго впечатлѣнія. Строгая послѣдовательность замысла представлялась какъ не льзя точнѣе въ математическихъ чертежахъ зданія на пергаменныхъ листахъ; но художественная ея ясность, а слѣдовательно и чистота ея эффекта, болѣе или менѣе мутились преизбыткомъ тѣхъ взаимныхъ противодѣйствій, кото-

рыя необходимо должны были выступать наружу въ возведенной наконецъ постройкѣ (въ перспективномъ ея явленіи). Образованіе детальныхъ формъ развивалось вездѣ изъ законовъ движенія, проникавшихъ собой всю совокупность архитектонической композиціи: какъ нова и своеобразна была послѣдняя, такъ новы и своеобразны были и онѣ; и при начаткахъ готическаго стиля, когда онъ еще близко стоялъ къ полносочной силѣ романизма, на первыхъ ступеняхъ развитія готики, формы эти являлись часто въ изумительной свѣжести и красотѣ. Но профилёвка архитектурныхъ членовъ свелась однакожъ слишкомъ скоро на трезвый, черствый можно-сказать, схематизмъ (въ позднѣйшія эпохи такъ было уже сплошь и рядомъ), который выходитъ результатомъ слишкомъ строго соблюдаемаго ремесленнаго правила. Массы и пустопорожнія мѣста вообще, открытыя и замкнутыя площади, охотно принимаютъ на свою поверхность брусковыя и рейкообразныя прикрасы, какъ будто бы предназначенныя лишь къ тому, чтобы движущее начало, высказанное въ общей организаціи зданія, отзывалось потомъ всюду въ постоянно повторяющейся игрѣ формъ; тѣ же самыя украшенія вплетаются и въ разнообразные извивы оконной прорѣзи, состоящей всегда изъ правильныхъ, циркульныхъ росчерковъ; но тутъ видна за то и неразлучная съ циркулемъ связанность, принужденность, — то-есть опять-таки математическій разсчетъ. Принужденность сопровождаетъ эту игру формъ даже и въ блистательнѣйшихъ ея эффектахъ, среди самой живой смѣны многоразличныхъ комбинацій, обличая въ ней все-таки нѣчто внутренно-мертвое и потому въ глубоко-художественномъ смыслѣ неодухотворенное. Вездѣ бросается въ глаза рука мастера, крѣпкая циркулю и линейкѣ. [1]

Изъ готики исключенъ также по большой части и фантастическій элементъ, который порождалъ въ романскомъ стилѣ, конечно иногда чудовищныя, но нерѣдко и въ высшей степени очаровательныя, благородныя образованія. Онъ вѣдь и вправду слишкомъ далекъ отъ степенной ограниченности мѣщанско-ремесленнаго производства. Орнаментъ, воспроизводящій формы органической природы и дававшій прежде особенно частые поводы къ развитію фантастичнаго, не имѣетъ уже теперь вообще ни какого преобладающаго значенья. Столпы внутренности снабжаются, въ видѣ капительнаго украшенія, развѣ только простымъ лиственымъ вѣнкомъ, а щипцы, фонари и шпицы башень снаружи убираются листвою, какъ бы только знаменуя этимъ послѣдній отцвѣтъ того постояннаго доселѣ архитектоническаго движенія, котораго форма вездѣ находила себѣ первообразъ въ туземной растительности. Фигурно-декоративный элементъ является теперь особливо у водостоковъ, которые стали необходимымъ предметомъ заботливости въ видахъ правильнаго отвода дождевой воды при столь многосложной системѣ сооруженій;

[1] Въ этомъ и состоитъ величайшая противоположность готики съ греческою архитектурой, гдѣ всякая подвижная форма запечатлѣна выраженіемъ полносочной упругости и дышитъ тончайшимъ индивидуальнымъ чувствомъ. Для податливоупругихъ линій завитка грекоіонійской капители предлагалось множество математическихъ построеній; но ни одно изъ нихъ не доходитъ до того выраженія одушевленной силы, какимъ именно отличается та форма, свободно вылившаяся изъ внутренняго чувства красоты.

техническое назначенiе ихъ даетъ поводъ къ наивно-смѣшнымъ, часто очень грубымъ (и даже иногда совсѣмъ безстыднымъ) изображенiямъ. Въ фигурахъ обнаруживается по временамъ прежняя фантастическая черта (наприм. въ образованiи чудовищныхъ существъ, составленныхъ изъ человѣка и животнаго); но тѣмъ не менѣе преобладаетъ все-таки простое реалистическое воззрѣнье. Охотно допускаемый въ декоративныхъ частяхъ юморъ нерѣдко прямо переходитъ въ иронiю и даже въ сатиру, а послѣдняя направлена, и притомъ зачастую очень ѣдко, противъ представителей великой духовной власти, поповства и монашества. Во всемъ этомъ, начиная съ наивнаго воспроизведенiя формъ туземной природы до жестокой сатиры, замѣтно проступаетъ глухое народное стремленье и вмѣстѣ живое свидѣтельство того тайнобродящаго противоборства господствующей власти, которое конечно было неизбѣжно. Но принципъ послѣдней все еще удерживаетъ за собой до поры до времени рѣшительный перевѣсъ.

Мы упоминали уже о тѣхъ главныхъ мѣстахъ въ зданiи, которыя назначались подъ пластическую и живописную отдѣлку. Послѣдняя существенно важна и для всей его совокупности. Она прiурочивается къ тѣмъ собственно мѣстамъ, которыя не служатъ ни органами архитектоническому движенiю, ни остовомъ для архитектонической компоновки, и заполняетъ ихъ образами индивидуальной жизни; она приспѣваетъ на помощь тамъ, гдѣ движенiе это развернулось уже въ полномъ своемъ богатствѣ, и здѣсь придаетъ ему окончательно завершающее выраженiе. Живопись по стеклу, составлявшая маловажную отрасль искусства во весь романскiй перiодъ, теперь рѣшительно содѣйствуетъ своеобразному внутреннему эффекту готическаго зданiя, котораго наружность, особенно въ живѣе расчлененныхъ его частяхъ, получаетъ характерно-знаменательное завершенiе благодаря скульптурной отдѣлкѣ. Архитектоническiя расчлененiя вездѣ выдѣляются въ соотвѣтственныхъ мѣстахъ такимъ образомъ, что въ видѣ консолей, нишъ, рѣшетокъ, навѣсовъ и т. д. они какъ бы подготовляютъ къ появленiю пластическихъ формъ; при внутренней связности всей этой системы такое принятiе въ разсчетъ скульптурныхъ изображенiй и сроднаго имъ закона конечно должно воздѣйствовать и на формальную обдѣлку архитектоническаго цѣлаго. Наоборотъ, въ той же самой мѣрѣ, пластика, въ свою очередь, обусловливается архитектурою, всѣмъ характеромъ или строемъ выражающагося въ ней движенья. Изваянiе постоянно находится въ ближайшей связи съ архитектоническимъ организмомъ, непосредственно выступая изъ его формъ и тѣсно окружаясь его линiями; оно охотно примыкаетъ къ этому организму, отражая въ себѣ типъ его движенiя, высокопарный полетъ системы его формъ. Удлинненность линiй, зависящая отъ необычной дотолѣ постановки фигуръ и проведенная болѣе или менѣе искусно въ ихъ широкихъ одеждахъ, придаетъ виду ихъ ту же типически-своеобразную особенность. Другой моментъ, входящiй въ совокупный составъ художественнаго эффекта, основанъ на вполнѣ разработанной полихроматической отдѣлкѣ скульптуры и разныхъ мелкихъ подробностей архитектоники, чѣмъ выигрывается плавный, опосредствованный переходъ къ огневой яркости росписныхъ оконъ. Впрочемъ, мѣра этой полихроматической примѣси была, кажется, очень разнообраз-

на;[1] въ иныхъ отдѣльныхъ случаяхъ встрѣчается такой преизбытокъ разноцвѣтной отдѣлки, который даже чувствительно вредитъ художественной совокупности цѣлаго.

Что касается общаго пошиба лицеизваяній, то нѣтъ недостатка въ переходахъ отъ полуантичнаго позднероманскаго способа обдѣлки къ тѣмъ отмѣннымъ уже типамъ, какихъ требуетъ законъ новаго стиля архитектоники. Но послѣдніе заявляютъ себя иногда тутъ же и во всей строгости, возводя такимъ образомъ пластическій смыслъ къ первобытно-новымъ, невиданнымъ прежде началамъ. Обдѣлку и художественное свое развитіе типы эти получаютъ опять-таки изъ общаго духовнаго стремленья того времени. Основная черта мечтательнаго чувства обусловливаетъ жизненную сферу этихъ фигуръ, ту постановку, въ какой высказывается ихъ волеспособность, то выраженіе головъ, въ какомъ проявляется духовный ихъ характеръ. Типическая связанность разрѣшается теперь по большой части въ мягко-плавное движеніе, часто добиваясь красиваго эффекта отъ простой сравнительно постановки или же отъ преувеличеннаго внутренняго возбужденія, и въ счастливыхъ только случаяхъ достигая выраженія благородства и высокой прелести. Но общій характеръ духовнаго настроенья остается здѣсь такъ же преобладающимъ, какъ и тѣсное соотношеніе съ формальными условіями архитектуры.— Пространственное расширеніе ваятельной отдѣлки, требуемое развитіемъ готической системы зодчества, подаетъ новый поводъ къ установкѣ циклическихъ порядковъ въ размѣщеніи фигуръ. Мысленно-учительный элементъ, въ его символическомъ иногда значеніи, играетъ главную роль и здѣсь, какъ прежде игралъ въ искусствѣ романскаго стиля. Но непосредственная зависимость отъ архитектоническаго расчлененія, всегда тѣсная обмежевка любого скульптурнаго изображенья строительными формами, въ то же время отнимаетъ у послѣдняго всякій случай развернуться широко и самобытно вольно. Фигуры, хотя иногда и чрезвычайно многочисленныя, остаются вездѣ въ одиночку, размѣщаясь одна за другой въ нишахъ, подъ навѣсами, въ оконныхъ рѣшеткахъ; группы втѣсняются въ узкія сравнительно поля (наприм. въ портальные люнеты) * и вслѣдствіе того ограничиваются только самымъ необходимымъ, пригоняясь такъ сказать въ обрѣзъ. Такимъ образомъ мысленное содержаніе, которое и вообще легко удовлетворяется формами типическаго свойства, находитъ себѣ выраженіе существенно лишь въ томъ изобразительномъ способѣ, какой предписывается здѣсь формальнымъ архитектоническимъ закономъ. Встрѣчающіяся повременамъ исключенія изъ этого правила основаны на такихъ особыхъ обстоятельствахъ, которыя при каждомъ подобномъ случаѣ необходимо нарочито принимать въ разсчетъ.

Композиція каждаго лицевого и декоративнаго произведенія готическаго искусства находится въ неменьшей мѣрѣ подъ велемощнымъ вліяніемъ

[1] Сплошь и рядомъ незаконченность подобныхъ работъ, повсемѣстныя почти позднѣйшія передѣлки, какъ-то замалевка и т. д., наконецъ скудость точныхъ изслѣдованій о первоначальномъ ихъ состояніи, все это не дозволяетъ намъ рѣшительно судить объ этомъ вопросѣ.

* Ужъ не представляющіе теперь болѣе широкихъ романскихъ полукружій.

совокупной системы послѣдняго. Вездѣ и во всемъ отражается эта совокупность и взаимная обусловленность дѣйствующихъ въ ней силъ; вездѣ, и несравненно рѣшительнѣе чѣмъ въ формахъ всѣхъ другихъ стилей, встрѣчается явный намекъ на архитектоническое условіе, вездѣ — преувеличенное отчасти подражаніе строительнымъ формамъ, которыя изначала должны были служить особымъ эстетическимъ выраженіемъ для особой конструктивной системы. Пластическая фигура не дерзаетъ появиться свободно и самостоятельно: она нуждается въ какомъ-нибудь балдахинномъ навѣсѣ или ковчежномъ мѣстилищѣ для огражденія и оправданія своего существованья; многосложныя лицевыя изображенія естественно ведутъ къ чрезвычайно богатой выработкѣ, къ пестрому декоративному нагроможденію этой архитектонической обстановки. Такъ точно и роскошная утварь украшается формами, воспроизводящими систему архитектоники и сплошь переходящими далеко за предѣлъ формальной ея цѣли, правда часто игриво и миловидно, но часто и совсѣмъ безсмысленно, чего впрочемъ всегда можно ожидать отъ незатѣйливости простого ремесленнаго производства.

Послѣ первыхъ, болѣе или менѣе робкихъ зачатковъ, искусство готическаго стиля достигаетъ быстрой чередой того развитія, которымъ прочно установились внутренняя выдержанность, сплошная характеристичность и взаимная соотносительность его явленій, и благодаря которому оно сдѣлалось могучимъ выраженіемъ всего строя той эпохи и обезпечило себѣ расширеніе своего господства. Романская форма, какъ ни упорно старалась она отстоять себя въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, какого ни достигала совершенства въ иныхъ отдѣльныхъ случаяхъ, какихъ ни дѣлала въ частности уступокъ готической системѣ, была современемъ вынуждена вездѣ уступить притязаніямъ послѣдней. Все въ возростающей мѣрѣ приумножается запасъ силъ для болѣе и болѣе художественной выработки этой системы. Но она съ самаго начала носитъ въ себѣ сѣмя разложенія. Сѣмя это заключалось уже въ томъ соединеніи противорѣчивыхъ стихій, на которомъ основано ея существованіе, на соединеніи высшаго спиритуалистическаго (отвлеченно-духовнаго) стремленія съ прозаичной холодностью ремесла; естественнымъ плодомъ этого явились искусственная спекуляція (мудрованіе) и вмѣстѣ чистѣйшій схематизмъ. Дальнѣйшія послѣдствія должны были обнаружиться въ ущербъ ей тогда, когда система эта была перенесена въ такія сферы, которыя не вездѣ охотно поддавались всѣмъ ея естественнымъ слѣдствіямъ, изступленнымъ иногда порывамъ и диковиннымъ эффектамъ. Тутъ-то и начинаются тѣ преобразованія, которыя вышли отъ національныхъ вліяній. Различными способами старались наприм. умѣрить крайнее пареніе ея въ высоту и низвести его къ болѣе спокойнымъ эффектамъ; далѣе мы должны будемъ упомянуть о нѣкоторыхъ созданіяхъ искусства, чрезвычайно замѣчательныхъ въ этомъ именно отношеніи. Но сколько бы ни важныхъ достигали тѣмъ успѣховъ, послѣдовательная выдержка системы явно нарушалась, дробилось самое ея ядро, и подготовлялось разложеніе составныхъ ея элементовъ. Добивались болѣе простого эффекта въ цѣломъ, а между тѣмъ той движущей силѣ, которая дана была общимъ строемъ композиціи, предоставляли заявлять себя произвольно, разыгрываться по своей прихоти

ни чѣмъ не сдерживаемою пестротой. Ослабили наконецъ строгость первоначальной органической связи дотого, что лицеваяніе могло уже развернуться гораздо самостоятельнѣй; но этимъ только въ высшей еще степени потрясли прочность системы.

Произведенія поздней поры готики нерѣдко очень удалены отъ того, къ чему стремилась она вначалѣ. По большой части одинъ лишь декоративный элементъ, и, правда, въ роскошнѣйшемъ иногда развитіи, напоминаетъ еще своей игривостью многохитрыя комбинаціи предшедшей эпохи. Архитектоническое пространство, при разсчлетливомъ приладѣ другъ къ другу установившихся однажды формъ, представляется по большой части важно замкнутымъ въ себѣ цѣлымъ; пластика, обыкновенно въ полной сосредоточенности чувства, направляется съ видимымъ стараніемъ къ выраженію жизненныхъ явленій, но иногда преисполняется опять и фантастическаго духа старины. Среди прежняго художественнаго направленія явно шевелится уже потребность въ чемъ-то совершенно новомъ; толчекъ въ эту сторону дается наступившимъ опять поворотомъ къ образцамъ классической древности и художественному ихъ содержанью. Италія, именно тосканское искусство, начинаетъ это уже въ раннюю пору 15-го столѣтія; другіе края слѣдуютъ за ней почти цѣлымъ вѣкомъ позже. Направленіе, извѣстное подъ именемъ «Возрожденья», полагая такимъ образомъ начало новому искусству, заступаетъ мѣсто отходящей готики. Въ частности между послѣднею и имъ слагаются и возникаютъ разныя переходныя явленія. Но лишь въ рѣдкихъ, исключительныхъ развѣ случаяхъ готическій стиль удерживается долѣе, заходя мѣстами глубже въ эпоху новаго искусства.

ПЕРІОДЪ ПЕРВЫЙ.

Начало искусства готическаго стиля, первая твердая его установка, первое развитіе его въ многочисленныхъ, большихъ и блестящихъ памятникахъ, принадлежатъ сѣверовосточной Франціи. Это были земли королевскаго удѣла, составлявшія коронную собственность царствующаго дома цѣлой страны, пользовавшіяся въ этомъ качествѣ всевозможными льготами и соединявшія въ себѣ тѣ жизненные элементы, которыхъ общимъ выраженіемъ долженъ былъ развиться готическій стиль. Здѣсь духовная власть нашла себѣ готовое подспорье въ королевской; здѣсь (въ парижскомъ университетѣ) воздѣлывалась самою богатою рукой церковная наука; здѣсь роскошно процвѣтали городскія общины, союзницы королей противъ вельможъ. Смежные округи также не могли вполнѣ уклониться отъ возникшаго въ сосѣдствѣ художественнаго движенія; да и возростающій объемъ коронныхъ владѣній,

захватывая мало по малу дальнѣйшія части страны, отводилъ этому движенію все новыя и новыя угодья.

Первая, предуготовительная ступень готическаго стиля, въ томъ видѣ, какъ возникла она въ тѣхъ мѣстностяхъ, приходится о такую еще пору, когда во всѣхъ другихъ краяхъ романизмъ проявлялся во всей строгости или по крайней мѣрѣ развѣ только что начиналъ принимать болѣе мягкій и податливый характеръ. То была вторая половина 12-го столѣтія, включая сюда впрочемъ и все то, что̀, какъ непосредственный плодъ добытковъ этой эпохи, перехватываетъ еще и въ начало слѣдующей.

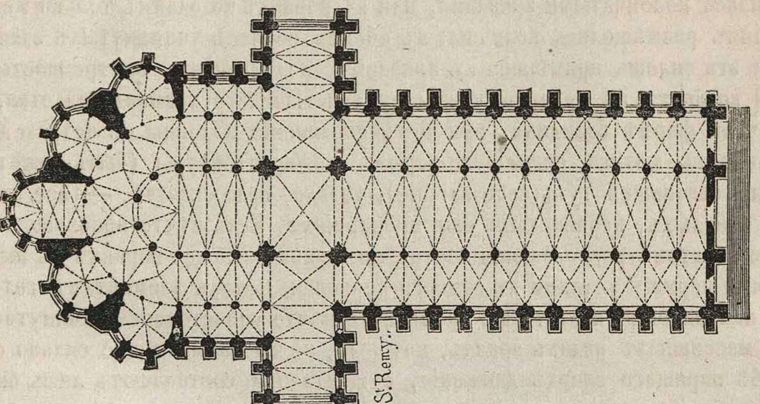
АРХИТЕКТУРА.

Новый законъ стиля высказывается на первый разъ только въ самыхъ общихъ отношеніяхъ, въ самыхъ такъ-сказать огульныхъ формахъ — стало-быть преимущественно въ архитектонической постановкѣ. Да и здѣсь сначала только въ видоизмѣненномъ характерѣ цѣлаго зданія, а не частностей. Озабочиваясь прочнымъ сгромозженіемъ внутреннихъ пространствъ, покрытіемъ ихъ легко возносящимися сводами, да задаваясь еще и тѣмъ, чтобы выгадать при этомъ полный эффектъ падающаго сверху освѣщенія, строители вводятъ тотъ особый подѣлъ тяжестей и соотвѣтвенныхъ опоръ, который представлялся имъ лучшимъ средствомъ для достиженія задуманной цѣли, стараются при проведеніи этой системы выдержать вездѣ структурную послѣдовательность, располагаютъ и уряжаютъ по ея условіямъ всѣ отдѣльныя строевыя части. Главными характеристическими элементами являются при этомъ — состоящій изъ крѣпкихъ перекрестныхъ вѣтвей сводъ съ заполняющими ихъ клиньями (шалыгами), система опоръ, соотвѣтственная общему нагнету всѣхъ составныхъ частей свода, переносъ давленія или распора на устои и перемычныя арки, употребленіе стрѣльчатой (остролужной) линіи во всѣхъ сводоизгибахъ, столько же пригодное для прочности конструкціи, какъ и знаменательное для общей характеристики господствующаго здѣсь паренья въ высоту. Вводимыя, въ силу этого, новыя строевыя части, особенно снаружи зданія, сначала предстаютъ въ той первично-простой формѣ, какая обусловливалась конструктивной только цѣлью, и обличаютъ своей тяжелой массивностью, что система на первыхъ порахъ далеко еще не умѣла совладать съ своими силами. Всѣ остальныя подробности сохраняютъ покамѣстъ обычный дотолѣ романскій пошибъ и отличаются иногда (въ декоративной отдѣлкѣ) изящно-своеобразною выработкой, составляющей разительную противоположность съ неоживленнымъ, коснымъ еще видомъ новодопущенныхъ частей. Однакожъ перемѣна въ характерѣ

внутренняго пространства повлекла за собой неизбѣжныя измѣненія и въ размѣрахъ вышеупомянутыхъ подробностей. Высокопарный элементъ общей архитектоники обусловливаетъ собой болѣе тонкія пропорціи во всѣхъ отдѣльныхъ частяхъ, болѣе живое расчлененіе особенно въ покрытіи, болѣе живое развитіе любой единичной формы. Образованіе приставныхъ, добавочныхъ опоръ или пристрѣлинъ (Dienste), взбѣгающихъ въ видѣ легкихъ колоннъ по столпамъ и стѣнамъ подъ самыя вѣтви свода, охвачено какъ бы врасплохъ, въ прежнемъ его строѣ, нововозникшимъ теперь движеніемъ; вліяніе послѣдняго замѣтно также въ обналичкѣ проемовъ, въ расчлененіи арокъ и т. д.

Мы выше говорили о памятникахъ, въ которыхъ обнаруживаются первые признаки этого художественнаго направленья, первые шаги его развитія, еще не покинувшіе впрочемъ основного романскаго типа. Это не разъ уже приведенныя нами постройки въ Сен' Дени́ (I, 470) около половины 12-го вѣка, два-три клиросныхъ сооруженія въ Парижѣ, каково наприм. выполненное въ Сен' Жермен' де Пре (I, 471), и между прочимъ особенно каѳедральный храмъ въ Нуайонѣ (I, 558). Въ послѣднемъ, какъ было тогда объяснено, романская основа, которой держались при началѣ строительныхъ работъ, съ дальнѣйшимъ ходомъ ихъ непосредственно преобразилась въ готическую.

Другіе, близкіе сюда по характеру, памятники отличаются вышеуказаннымъ первично-готическимъ расположеніемъ въ общемъ составѣ, при болѣе



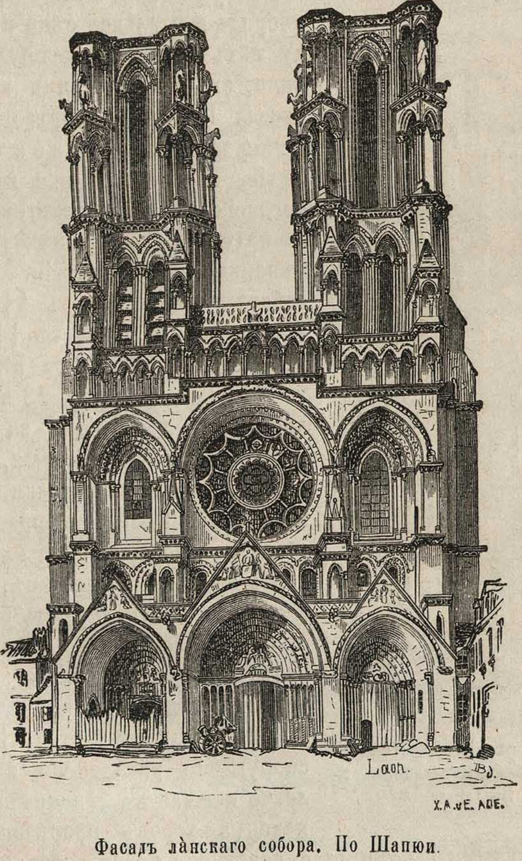
Планъ Сен' Реми въ Реймсѣ. По Вибекингу.

чѣмъ полуроманской еще отдѣлкѣ всѣхъ частностей. Таковы церковь Богоматери въ Шалонѣ на Марнѣ, освященная въ 1183 г. (съ нѣкоторыми впрочемъ древнѣйшими частями), и Сен' Реми въ Реймсѣ, состоящая изъ передѣлки одного болѣе древняго сооруженія (I, 396) и отчасти новой къ нему пристройки; клиросы обѣихъ, особенно церкви Сен' Реми, выработаны очень нарядно по системѣ, предначертанной уже въ сен' денисскомъ храмѣ, съ обнимающимъ ихъ вѣнцомъ полукруглыхъ часовень, которыя от-

крываются въ клиросный обходъ легкими колончатыми аркадами. — Таковы церковь въ Монтьерандерѣ (Montier-en-Der, департ. Верхней Марны), отличающаяся игривою отчасти обдѣлкою, и разныя маленькія церкви простѣйшаго устройства въ Шампаньи, наприм. въ Бургони близъ Реймса. — Таковъ каѳедральный соборъ въ Санлисѣ, освященный въ 1191 г.; онъ въ основаніи слѣдуетъ плану нуайонскаго, а въ отстройкѣ держится системы новѣйшихъ его частей (не говоря конечно о состоявшихся послѣ передѣлкахъ): въ кораблѣ расчлененные столпы перемежаются колоннами, которыя замѣчательны и полнымъ силы характеромъ, и вмѣстѣ граціознымъ романскимъ орнаментомъ. — Таковъ еще соборъ въ Сансѣ (Sens), представляющій нѣсколько болѣе странную смѣсь старозавѣтныхъ элементовъ съ такими, которые принадлежатъ поступательному развитію: первоначально безъ клиросныхъ часовень, онъ отличался очень своеобразною перемежкою расчлененныхъ столповъ связанными попарно колоннами въ корабельной части, а въ подробностяхъ, особенно внѣшнихъ (въ круглодужныхъ фризахъ и т. п.), носилъ еще крѣпкіе слѣды романскаго элемента.

Два могучихъ собора, лàнскій и парижскій, замѣчательны рѣзче высказавшейся своеобразностью, сильно повліявшей на дальнѣйшее развитіе готическаго стиля. Съ очевиднымъ художественнымъ умысломъ сводятъ они систему внутренней конструкціи къ колоннадной формѣ. Тогда какъ въ вышеназванныхъ постройкахъ, какъ вообще и въ другихъ произведеніяхъ поздняго французско-романскаго стиля, большею частью только окружность клироса обводилась колончатыми аркадами, или въ кораблѣ по однимъ только междупрясліямъ размѣщались колонны: въ обоихъ сейчасъ упомянутыхъ зданіяхъ форма эта сплошь примѣнена къ аркадамъ, подѣляющимъ внутренность, — явный возвратъ къ коренному началу христіанскаго храмоздательства, къ первичной формѣ базилики, при чемъ соединеніе колонны съ острою дугой напоминаетъ мотивъ сицилійско-норманской архитектуры (быть-можетъ и вправду оказавшей тутъ свое вліяніе), только, надо сказать, — все это въ очень дебелыхъ, коренастыхъ еще пропорціяхъ. Есть нѣчто обновленно-первичное въ этомъ расположеніи постройки, принадлежащее наравнѣ съ выступающими наружу устоями къ самымъ первоначальнымъ элементамъ готическаго направленія; и въ то же время есть нѣчто односторонне-замкнутое въ этихъ массивныхъ рядахъ аркадъ, которыя, не высказывая еще сильно сами по себѣ парящаго вверхъ движенія, существенно составляютъ лишь опоры для нагромозженныхъ надъ ними тяжестей и напоминаютъ скорѣе прочное хоромное устройство, какъ будто отзывающееся мірскимъ, пожалуй мѣщанскимъ даже характеромъ. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь, кажется, проглядываетъ тотъ городской, мѣщанскій элементъ, который, какъ объяснено выше, столь существенно участвовалъ въ порожденіи готики, — и проглядываетъ притомъ еще нерастворённымъ въ цѣлой системѣ, выступая на первый разъ чисто-символически въ стройной, непоколебимой силѣ, и въ качествѣ надежной основы и поддержки для всѣхъ прочихъ богаче-оживленныхъ частей; — догадку эту едва ли можно назвать слишкомъ смѣлою, такъ какъ она находитъ себѣ подтвержденіе и отъинуды. Надъ помянутыми мощными аркадами открываются вовнутрь середнихъ кораблей легкія аркады об-

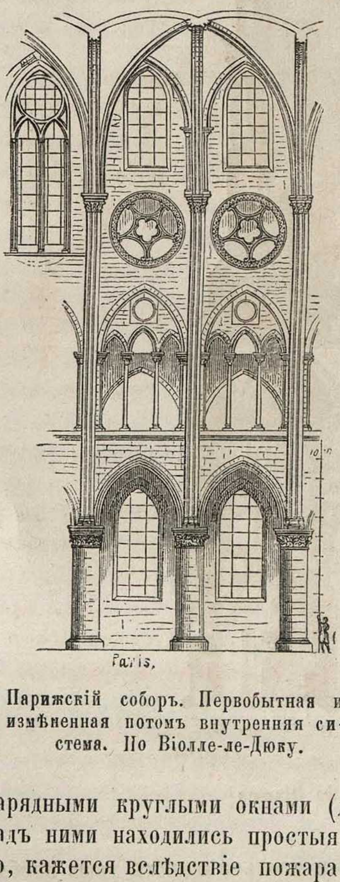
ширныхъ хоровъ; по столпамъ послѣднихъ тянутся вверхъ пуки колонкообразныхъ пристрѣлинъ, опираясь на капители корабельныхъ колоннъ и служа какъ бы вѣхами или намѣтами многообразному расчлененію верхнихъ частей внутренности. — Ла́нскій соборъ—сравнительно старѣйшій; есть историческое указаніе, что въ 1173 г. постройка его подвинулась уже довольно далёко. Онъ растянутъ въ длину, и три долевые его корабля пересѣчены въ срединѣ тремя поперечными; въ общемъ расположеніи клироса нѣтъ существенной разницы съ корабельнымъ устройствомъ, и, что́ особенно замѣчательно, онъ замкнутъ съ восточной стороны прямою линіей, отнюдь не усвоивая себѣ тѣхъ элементовъ риѳмическаго очертанія, какими обыкновенно отличается священное клиросное пространство. Если такъ оно бываетъ въ не-



Фасадъ ла́нскаго собора. По Шапюи.

большихъ зданіяхъ, гдѣ поневолѣ надо ограничиваться однимъ лишь необходимымъ, или при постройкахъ, возводимыхъ строгими монашескими орденами, гдѣ также преобладаетъ послѣднее, то въ нихъ подобный распорядокъ далеко не такъ поразителенъ; но въ великолѣпномъ городскомъ сооруженіи, каково то, о которомъ идетъ здѣсь рѣчь, слѣдуетъ предполагать какой-нибудь особый

къ тому поводъ. Мірской характеръ внутренности существенно этимъ усиливается; отступъ отъ священнаго преданія выходитъ уже сознательнымъ умысломъ и объясняется только исторически-дознаннымъ противоборствомъ города Лана духовной власти. Во внутренней системѣ зданія надо впрочемъ особенно обратить вниманіе на пуки пристрѣлинъ, перехваченные во многихъ мѣстахъ поперечными кольцами или поясами. Въ отдѣлкѣ деталей часто встрѣчается тотъ либо другой романскій элементъ, выработанный иногда какъ не льзя нарядне: въ поперечьи почти сплошь преобладаютъ романскіе мотивы. Внѣшность зданія разсчитана на богато-развитую, но не вполнѣ сохранившуюся башенную постройку; причемъ восходящіе другъ надъ другомъ ярусы уцѣлѣвшихъ башенъ снабжены стройно-узкими стрѣльчатыми окнами и воздушными колончатыми башеньками по угламъ. Фасадъ, со включеніемъ такихъ башень, производитъ могучій эфектъ благодаря выступающей впередъ портальной сѣни и крѣпкому складу тѣхъ уступовъ, которые обрамливаютъ окна, сходясь надъ ними въ нишеобразный сводъ. Постройка наружныхъ частей конечно захватываетъ уже и тринадцатое столѣтіе, но остается еще въ рѣшительномъ согласіи съ общею системой, къ которой не подходятъ только нѣкоторыя части, измѣненныя впослѣдствіи. — Парижскій соборъ [1] основанъ въ 1163 г., главный алтарь его освященъ въ 1182, клиросъ— въ самомъ концѣ 12-го вѣка, а западная сторона окончена въ 13-мъ, когда, равно какъ и въ позднѣйшія за тѣмъ времена, произведены были разныя, отчасти весьма существенныя, передѣлки. Планъ собора пятикорабельный, съ простымъ однопридѣльнымъ поперечьемъ; клиросъ съ обычнымъ опять закругленіемъ, съ охватывающими его полуциркулемъ боковыми кораблями, но безъ вѣнца выступающихъ впередъ часовень или капеллъ; (часовни между устоями клиросной округлости относятся къ четырнадцатому столѣтію). Внутреннее сооруженіе расчленено здѣсь нѣсколько легче нежели въ ланскомъ соборѣ. Стѣна поверхъ хоровъ прорѣзана была сперва нарядными круглыми окнами (для освѣщенія кровельнаго пространства), а надъ ними находились простыя остродужныя окна, на полуроманскій ладъ; но, кажется вслѣдствіе пожара во вторую четверть 13-го столѣтія, имъ дана была уже болѣе развитая готическая форма, причемъ подверглась су-

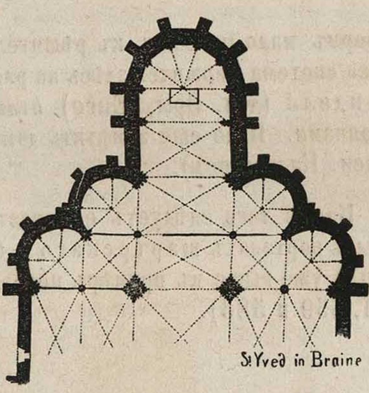


Парижскій соборъ. Первобытная и измѣненная потомъ внутренняя система. По Віолле-ле-Дюку.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 50, фиг. 5.

щественной перемѣнѣ и система наружныхъ опоръ. Полуроманская обдѣлка клиросной части принимаетъ въ переднихъ корабляхъ уже болѣе опредѣленный характеръ готической; очень красиво здѣсь въ промежуткахъ боковыхъ кораблей чередованіе каждой простой колонны съ другою, обставленною тонкими пристрѣлинами въ видѣ добавочныхъ опоръ. Внѣшность, и особенно фасадъ, въ существенныхъ частяхъ своихъ, имѣютъ уже характеръ слѣдующаго періода; (см. ниже).

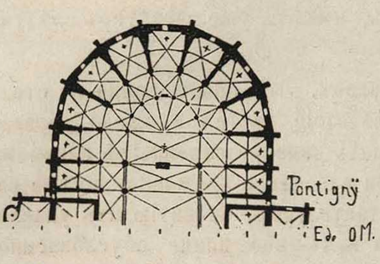
Сюда примыкаетъ цѣлый рядъ памятниковъ. Это обыкновенно не столь пышныя сооруженія, гдѣ взаимное соотвѣтствіе частей улажено гораздо проще; нѣкоторыя изъ нихъ выполнены подъ непосредственнымъ вліяніемъ тѣхъ школъ или тѣхъ мастеровъ, которыми строились преждепомянутые соборы; въ другихъ явны попытки къ самостоятельному развитію изъ унаслѣдованныхъ элементовъ, изъ мѣстной или какъ-либо иначе обусловленной выработки послѣднихъ. Маленькая церковь св. Іуліана Бѣднаго (St. Julien le Pauvre) въ Парижѣ и неподалеку оттуда церковь въ Баньё повторяютъ мотивы древнѣйшихъ частей тамошняго собора. —Церковь Сент' Иведа въ Бренѣ (Braine), близъ Суассона, освященная въ 1216 г., обнаруживаетъ вліяніе ланской строительной ложи (что особенно замѣчалось въ недавно разрушенномъ фасадѣ этого храма). Ея клиросъ, устроенный безъ обхода, своеобразно отличается стоящими накось боковыми абсидами, по двѣ съ каждой стороны, которыми онъ и выходитъ во всю ширь къ поперечью. Развалина освященной въ 1227 г. церкви урочища Лонпонъ (Longpont), въ той же мѣстности, выдаетъ слѣдъ вліянія той же самой школы. Непосредственная дѣятельность послѣдней замѣтна въ остаткахъ архіепископскаго дома въ Ланѣ, а равно и неподалеку оттуда въ обширномъ залообразномъ сооруженіи аббатства Воклёръ (Vauclair). — Церковь въ Сен'Лё д'Эсеранъ, близъ Санлиса, представляетъ въ своемъ клиросѣ своеобразную перемежку различно-обдѣланныхъ колоннъ и столповъ, тогда какъ корабельное ея сооруженіе важно для ближайшаго, слѣдовавшаго за тѣмъ, развитія; (см. ниже). — Въ Суассонѣ надобно привести древнѣйшую часть собора, выстроенное съ 1175 г. южное крыло поперечнаго корабля, которое, замыкаясь полуциркулемъ, снабжено узкимъ обходомъ, и простую церковь Сен' Лежѐ. Далѣе — церкви въ Альи-сюр'Нуа и св. Петра въ Руа (Roye), Сен'Маклу и св. Петра въ Баръ-сюр'Объ, св. Магдалины въ Труа (Troyes), св. Киріака и св. Эюта въ Провенсѣ (Provins), древнѣйшую часть св. Іакова въ Реймсѣ, и т. д.



Клиросъ св. Иведа въ Бренѣ.

Другіе такого рода памятники есть въ сосѣднихъ областяхъ. Въ Бургундіи цистерціанская церковь въ Понтинѝ (Pontigny), колоннадное сооруженіе

простой обдѣлки, соотвѣтственной строгому уставу цистерціанцевъ, но съ благолѣпнымъ клиросомъ, расположеннымъ въ полукружіе и охваченнымъ каймой часовень, которыя, уряжая богатый планъ по правилу орденскаго зодчества, заполняютъ промежутки устоевъ въ простой угловатой формѣ. Клиросъ церкви въ Везелѐ, 1198—1206 г., представляетъ колоннадную постройку въ болѣе блестящемъ развитіи; напротивъ, маленькая церковь въ Флавинѝ скорѣе подходитъ опять къ стародавнему устройству и совсѣмъ лишена верховыхъ оконъ, на коренной, древнебургундскій ладъ.— Въ Нормандіи церковь фекампскаго аббатства (Fécamp, департ. Нижней-Сены), сооруженная съ 1167 по 1220 г., переходитъ во время строительныхъ работъ отъ совершенно еще романскихъ формъ мало по малу къ рѣшительно уже готическимъ; главная внутренняя система держится здѣсь на расчлененныхъ столпахъ. Церковь въ Пётит' Анделѝ (деп. Эры, Eure) отличается своеобразнымъ клиросомъ, съ колоннами. Надо еще замѣтить домъ капитула въ Сен' Пьерръ-сюр' Дивъ (деп. Кальвадосъ).



Планъ клироса церкви въ Понтинѝ.
По Де Комону.

Кромѣ того слѣдуетъ еще разъ упомянуть здѣсь о древнихъ великолѣпныхъ порталахъ шартрскаго и буржскаго соборовъ, которые мы приводили уже выше въ примѣръ перехода отъ романской обдѣлки къ готической (I, 559 и 585).

По части переноса ранней готики двѣнадцатаго вѣка за предѣлы Франціи должно преимущественно обратить вниманіе только на работы въ клиросѣ кантербѐрійскаго собора, производившіяся съ 1174 г. вначалѣ подъ надзоромъ мастера Вильгельма изъ Санса. Мы говорили уже выше (I, 562), что новая стилистическая форма — которой происхожденіе, судя по собственному Вильгельмову, слѣдуетъ отнести къ сансской строительной ложѣ — повстрѣчалась здѣсь со всѣмъ декоративнымъ разгуломъ англо-романскаго искусства и что сильное вліяніе новаго элемента, по скоромъ удаленіи французскаго мастера, отступило-было здѣсь опять на задній планъ.

ПЛАСТИКА.

Если памятники зодчества, въ которыхъ выразился первый зачатокъ готики, держатся еще въ своихъ подробностяхъ романскаго видооброзованья, то это же самое замѣчается и въ лицеваятельной части ихъ отдѣлки, на сколько допускалась она вообще. Знаменательный примѣръ представляютъ, кажется, древнія скульптуры сѣвернаго портала по лицевой сторонѣ парижскаго собора, которыя не безъ основанія относятъ къ отстройкѣ фасада, начатой одновременно съ клиросньмъ сооруженіемъ. Пошибъ ихъ вполнѣ еще строго-романскій. (Когда, въ 13-мъ вѣкѣ, придали фасаду нынѣшнее видообразованіе и устройство, къ нимъ присоединены были другія скульптуры въ позднѣйшемъ стилѣ этого времени, съ тѣмъ чтобъ болѣе приблизить видъ прежняго портала ко всѣмъ остальнымъ).

Рядомъ съ этимъ надобно имѣть въ виду вышеописанныя портальныя статуи (I, 586), которыя при оригинально-удлиненныхъ пропорціяхъ представляютъ вполнѣ столпообразную косность и складки одеждъ, скорѣе напоминающія ложки на колоннахъ: таковы особенно фигуры при западномъ порталѣ шартрскаго собора. Мы говорили уже, что они составляютъ предзачатокъ новаго стилистическаго развитія; ихъ архитектоническая связанность, остолбенѣлость, параллелизмъ ихъ вытянутыхъ отвѣсныхъ линій, дѣйствительно содержатъ въ себѣ хотя и въ самомъ первобытномъ еще очертаніи, основные элементы готико-пластической формаціи.

ПЕРІОДЪ ВТОРОЙ.

Съ 13-мъ вѣкомъ начинается самостоятельное развитіе готическаго стиля; въ теченіе его этотъ стиль пріобрѣтаетъ полную, могучую, внутренно связную выработку. Прежде всего, и притомъ уже въ первую половину вѣка, въ сѣверовосточныхъ краяхъ Франціи и въ мѣстностяхъ, непосредственно примыкавшихъ къ нимъ по художественному направленію. Потомъ, раньше или позже, во всѣхъ другихъ странахъ европейскаго Запада. Это именно пора его перваго, могучаго расцвѣта, которая стремится выразить величайшую возвышенность съ постоянно ростущимъ развитіемъ силъ, доходитъ до удивительной смѣлости техническихъ комбинацій и въ то же время заботится о чрезмѣрной иногда пластической отдѣлкѣ, но при этомъ во всѣхъ комбинаціяхъ своихъ, равно какъ и въ выработкѣ частностей, хранитъ еще законъ

терпкой можно-сказать строгости, не допускающій болѣе мягкаго, податливаго формообразованія, но съ другой стороны и не дающій системѣ улетучиться въ химеры художественной отвлеченности.

АРХИТЕКТУРА.

Элементы архитектонической системы, добытые въ начальную эпоху готики, вступаютъ теперь въ болѣе крѣпкую, точнѣе обусловленную въ себѣ связь, и складываются нагляднѣе и выразительнѣй по ея требованьямъ. Равно и прочія строевыя частности рѣшительнѣе подчиняются этой внутренней связи и съ каждымъ днемъ болѣе принимаютъ соотвѣтственный закону цѣлаго органическій пошибъ, выдѣляя изъ себя всѣ чужеродные остатки романизма. Безусловная выдержка, составляющая сущность готическаго архитектурнаго стиля, начинаетъ настойчиво заявлять свои права и развертываетъ чудеса своихъ эффектовъ.

Въ складѣ внутренняго строя существеннѣйшую роль играетъ прежде всего усвоеніе колонны для корабельныхъ аркадъ. Оно даетъ опорамъ, этимъ архитектоническимъ органамъ, съ которыхъ начинается живое движеніе всей внутренности, замкнутую въ самой себѣ и какъ-бы индивидуально характерную форму. Массивную тяжесть первоначальнаго ихъ вида скоро оставляютъ въ сторонѣ; онѣ возносятся легко и стройно вверхъ, смотря конечно по пропорціямъ остальной архитектурной массы; такъ примѣняются онѣ во множествѣ памятниковъ небольшихъ размѣровъ, гдѣ не такъ еще вѣски тяжести, которыя предназначено имъ на себѣ держать, да впрочемъ и въ другихъ, гдѣ явно имѣется въ виду нарочито соблюсти простѣйшіе законы развитія. (Есть мѣстныя школы, держащіяся этого правила даже и до послѣдней эпохи стиля). Но, конечно, колонна сама по себѣ такой одинокій архитектурный членъ, что она не можетъ вполнѣ отвѣчать богатству комбинаціи, требуемому готическимъ закономъ. Поэтому въ дальнѣйшемъ развитіи, она соединяется съ усложненнымъ расчлененьемъ; пристрѣлины, подымавшіяся прежде отъ ея капители для поддержки вѣтвей свода надъ середнимъ кораблемъ, начинаются теперь у самаго ея подножія; къ нимъ примыкаютъ другія, поддерживающія членосоставы арокъ въ междустолпіяхъ и вѣтви сводовъ боковаго корабля, и также исходившія прежде непосредственно отъ капителей. Такимъ образомъ колонна превращается уже въ круглый столпъ (колосальной величины въ томъ случаѣ, когда требуютъ того большіе общіе размѣры постройки), обставленный тонкими стержнями или колонками, сливающійся съ ними въ болѣе или менѣе органическое единство и приводимый черезъ ихъ посредство въ такое же тѣсное соотношеніе съ верхостѣньемъ зданія, въ какомъ нахо-

дился прежде романскій столпъ (оцѣпенѣло-косный въ коренномъ его видѣ). На ряду съ этимъ встрѣчаются, правда, примѣры воспроизведенія столповъ романской формы; но описанная сейчасъ готическая, нося типъ колонны въ своемъ существѣ, по большой части оказываетъ на нихъ преобразующее свое дѣйствіе. — Соотвѣтственно тому измѣняется и складъ оконъ. Окно сохраняло до сихъ поръ простую, въ сущности полуроманскую форму, будучи не слишкомъ широко, обходясь безъ дальнѣйшихъ подѣловъ и кудрявыхъ переплетовъ. Иногда окна размѣщались группами, но собственно безъ всякой еще взаимной связи. Теперь распредѣляются они въ тѣсно сплоченныя группы по люнетамъ внутреннихъ арокъ; промежутки ихъ съуживаются въ тонкіе столбы, самыя группы составляютъ вскорѣ потомъ одинъ общій проемъ, котораго косяки превращаются въ стройныя колонки, связанныя между собой узорчатою сѣтью, строгой простоты. Пространство подъ окнами верхней части зданія, гдѣ снаружи примыкаютъ кровельные свѣсы нижнихъ боковыхъ пространствъ, обыкновенно заполняется легкими стѣнными галереями, такъ-называмыми трифоріями, которыя любила уже и романская архитектура, но которыя приведены теперь въ ближайшее соотношеніе съ системой оконныхъ колонокъ, а потомъ слились съ архитектурой оконъ въ одно неразрывное цѣлое. — Такимъ образомъ для всѣхъ главныхъ частей внутренности отыскались тѣ подвижные организмы, которыя съ осложняющимся расчлененіемъ проходятъ далѣе въ арки и вѣтви сводовъ, всячески оживляясь и развертываясь по мѣрѣ успѣховъ новой системы и по мѣрѣ переноса ихъ изъ одной мѣстности въ другую.

Наружный остовъ зданія, именно рядъ устоевъ и перемычекъ, придаетъ тяжелой конструктивной формѣ ту особенную отдѣлку, которая обогащаетъ ее въ декоративномъ отношеніи и возбуждаетъ въ ней своеобразное движенье: вѣнчающіе члены, вырабатывающіеся потомъ въ легкія фіалы или шпили, голубцы или навѣсы въ родѣ кивотовъ, служащіе пріютомъ для статуй, разукрашенныя ниши и т. п. Простѣнки оживляются окнами, надъ которыми только уже подъ конецъ разсматриваемой здѣсь эпохи выступаютъ щипцы или вимберги, но которыя почти во все ея теченіе обдѣлывались еще очень просто. — Башенныя сооруженія вообще отличались пока незатѣйливой массивностью. На разные лады, отчасти по образцу мотивовъ, употребительныхъ еще въ романскую эпоху, старались придать верхнимъ ихъ ярусамъ характеръ стройнаго восхожденія, съ высокими оконными проемами, съ легкими выступными башеньками по верхнимъ угламъ, съ тонкимъ шпицемъ, возносящимся посрединѣ. Надо заранѣе оговорить, что французской готикѣ почти нигдѣ не дается удовлетворительный изводъ движенія, выражающагося въ верхнихъ башенныхъ частяхъ, и что это существенная принадлежность младшей ея сестры, готики нѣмецкой; допускаемый здѣсь переходъ основной четыреугольной формы въ осьмиугольную, вмѣстѣ съ остроумнымъ способомъ его выполненія, составляетъ главный мотивъ всѣхъ такого рода сооруженій. Впрочемъ башенная архитектура не чужда и болѣе или менѣе богатой декоративной отдѣлки; съ декораціей фасада, съ подѣломъ и украшеніемъ порталовъ и оконъ, а также охотно пускаемыхъ по нишамъ легкихъ галерей, сливается она въ одно чрезвычайно эффектное цѣлое.

Въ орнаментѣ, на мѣсто романскихъ воспоминаній, выступаетъ вездѣ подражаніе формамъ туземной природы, сначала въ строгой еще обдѣлкѣ, наприм. въ листвяныхъ чашкахъ капителей, а потомъ и въ видѣ вольнаго, игриваго украшенія.

Франція.

Новыя архитектурныя развитія, прежде всего въ сѣверовосточныхъ французскихъ краяхъ, и притомъ въ видѣ непосредственнаго продолженія вышеописанныхъ зачатковъ готической системы, обнаруживаются простыми сравнительно мотивами.

Суассонскій соборъ, котораго клиросъ и передній корабль (по образцу нѣсколько ранѣе возведеннаго крыла поперечья, II, 15) идутъ отъ начала 13-го столѣтія, надо выставить однимъ изъ характеристическихъ примѣровъ такой конструкціи. Внутреннія аркады — съ колоннами, только спереди снабженными каждая однимъ прислоннымъ стержнемъ, на которомъ собственно и держатся пуки сводо-опорныхъ стрѣлъ; окна состоятъ изъ тѣсной сопостановки двухъ узкихъ стрѣльчатыхъ проемовъ и круглаго отверстія надъ ними, заполненнаго простымъ трилистнымъ переплетомъ. Клиросъ, полуциркульный, съ обходомъ, охваченъ вѣнкомъ абсидныхъ часовенъ, которыхъ планъ уже многоугольный, а не округлый, какъ бывало прежде. (Фасадъ и боковой щипецъ снаружи принадлежатъ позднѣйшему времени). — Развалина урскампской (Ourscamp) церкви, близъ Компіэна, обличаетъ сродственную этой систему, въ легчайшей только выработкѣ.—Корабль церкви въ Сен'Лё д'Эссеранѣ (St. Leu d'Esserent) держится на толстыхъ круглыхъ столпахъ, съ четырьмя прислонными стержнями каждый и одною общей капителью вверху всѣхъ, тогда какъ надъ ними идутъ выше сводоопорныя стрѣлы; окна такія же какъ въ суассонскомъ соборѣ. — Съ точки зрѣнія разсматриваемой здѣсь системы слѣдуетъ обратить вниманіе и на западныя части парижскаго собора. Мы говорили уже (II, 15) о своеобразной обдѣлкѣ столповъ между боковыми кораблями. Западный фасадъ [1] важенъ по отношенію къ первой прочной установкѣ системы, заключая въ себѣ норму для сооруженія готическихъ фасадовъ въ сѣверовосточной Франціи вообще; благолѣпная полнота соединяется въ немъ съ трезвымъ, но еще не риѳмически развитымъ членораспорядкомъ: простыми высокими устоями подѣленъ онъ на три доли, съ большимъ порталомъ каждая, съ нишевою гале-

[1] Denkmäl. der Kunst, рис. 50, фиг. 4.

реею надъ порталами, съ большимъ круглымъ окномъ по серединѣ и стрѣльчатыми группами оконъ по бокамъ, съ другою галереей у подножія верхняго прясла башень и съ легкимъ подвышеніемъ послѣдняго разукрашенными стройными оконными группами. Въ порталахъ замѣтны нѣкоторыя разности, указывающія на разновременность сооруженія и на нерѣшительную еще вначалѣ установку системы; но они сплошь заполнены скульптурами, по боковымъ стѣнкамъ, по откосамъ арокъ, по обрамливаемымъ послѣдними люнетамъ, — заполнены до того, что это вредитъ уже ихъ общему складу и эффекту ихъ архитектонической формаціи; а оно тѣмъ болѣе здѣсь поражаетъ, что сочиненіе порталовъ само по себѣ лишено еще твердой архитектонической законченности. Круглое окно съ незатѣйливымъ узорчатымъ переплетомъ представляетъ еще въ самомъ простомъ видѣ то розетное образованіе, которое такъ блистательно развилось впослѣдствіи. Двери замыкаются вверху горизонтальнымъ косякомъ (что̀ впрочемъ не лежало въ первоначальномъ замыслѣ). Къ позднѣйшему времени, какъ было замѣчено, относится передѣлка верхнихъ частей середняго корабля, которая въ устройствѣ высокихъ съ узорчатымъ переплетомъ оконъ слѣдовала уже системамъ, развившимся въ другихъ мѣстахъ; еще позже, во второй половинѣ 13-го вѣка, и въ декоративныхъ формахъ этого именно времени, возведены оба фронтона на поперечномъ кораблѣ. — По части сооруженія башенныхъ шпицовъ, которыхъ на парижскомъ соборѣ нѣтъ (равно какъ и на большей части соборныхъ церквей во Франціи), знаменательнымъ образцомъ можетъ служить верхъ югозападной башни санлисскаго собора, эффектный тѣмъ болѣе, что здѣсь — рѣдкое исключеніе въ области французской готики — верхній ярусъ пущенъ стройнымъ осьмиугольникомъ, надъ которымъ подымается въ заключенье шпицъ.

Въ другихъ памятникахъ система развивается изъ добытыхъ однажды элементовъ инымъ способомъ. Такова законченная около средины 13 вѣка церковь въ Мантѣ (Mantes), работа парижской строительной школы, отличающаяся многими особенностями конструкціи и отдѣлки, при очевидномъ вліяніи (въ фасадѣ) нормандской готики (см. ниже). — Таковъ освященный въ 1257 г. клиросъ Сен'Кантенской церкви (St. Quentin), который подходитъ къ системѣ, выработавшейся въ церкви Сен'Реми въ Реймсѣ. Равномѣрно и клиросъ церкви въ Орбѐ (деп. Марны). — Такова далѣе церковь Пресв. Богородицы въ Гамѣ, разновременной постройки, съ обширною еще криптою, и обдѣланная на раннеготическій ладъ. — Таковы наконецъ многочисленные примѣры въ Иль-де-Франсѣ: западныя части св. Северина въ Парижѣ, церкви въ Мон'Нотрдамъ и въ Прелѣ (Presles), близъ Суассона, ордена Минимовъ въ Компіэнѣ, церкви въ Муши́-лё-Шатель и въ Марисселѣ близъ Бовѐ, св. Гервасія въ Пон' Сен' Максансѣ, крытый ходъ на южной сторонѣ ла̀нскаго собора и т. д. Также и въ Шампа̀ньи́: рампильіонская церковь, храмъ Пресв. Богородицы въ Доннмари, церковь въ Сен'Менеу (St. Ménèhould), и мн. др. — Нельзя отказать въ самобытномъ значеніи нѣкоторымъ благолѣпнымъ хоромнымъ постройкамъ: такъ-называемой Палатѣ Мавровъ или Мертвыхъ (Salle des Mores или des Morts) въ Урскампѣ, и особенно изящной трапезницѣ при св. Мартинѣ-во-Поляхъ въ Парижѣ. Окна послѣдней расположены

вышеуказаннымъ способомъ, то-есть по два узкострѣльчатыхъ проема въ рядъ, съ круглымъ надъ ними отверстіемъ, уже выработавшимся здѣсь въ красивую сквозную розетку.



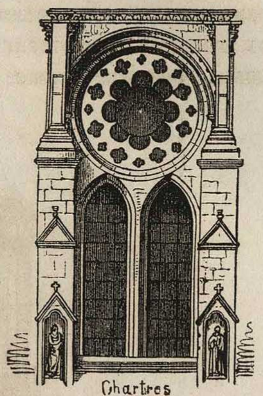
Трапезная при св. Мартинѣ-во-Поляхъ въ Парижѣ. По Гильерми.

Настоящіе свои размѣры и сродную ей могучесть система эта получаетъ въ цѣлой чередѣ обширныхъ и высокихъ соборовъ, которыхъ зодчіе обработываютъ дошедшіе къ нимъ элементы съ новой силою, проводятъ ихъ съ большей еще выдержкой, развиваютъ до блистательнѣйшихъ эффектовъ и постепенно приближаютъ къ совершенству.

Первымъ изъ числа такихъ зданій предстаетъ намъ шартскій соборъ, [1] отстроенный послѣ пожара 1195 г. съ сохраненіемъ нѣкоторой доли прежняго западнаго сооруженія и освященный въ 1260 по окончаніи существенныхъ частей храма. Къ тремъ продольнымъ кораблямъ и такому же трехпридѣльному поперечью присоединяется здѣсь пятикорабельный клиросъ, замыкающійся полуциркулемъ, съ обходами вокругъ и съ устройствомъ выступающихъ часовень, при чемъ сплошная между ними связь обойдена немного-произвольнымъ образомъ. Подъ боковыми кораблями и клиросными обходами пущенъ кругомъ криптообразный склепъ. Внутренность отличается торже-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 50, фиг. 1.

ственнымъ достоинствомъ: надъ высокими корабельными аркадами высится еще величавѣе середнее пространство (при 45 футахъ ширины въ 108 фут. вышиною); столпы снабжены каждый четырьмя пристрѣлинами и выработаны въ этой композиціи по опредѣленному началу (хотя впрочемъ съ перемежкою округлыхъ и многоугольныхъ формъ); окна расположены еще въ томъ простомъ двучастномъ подѣлѣ, о какомъ сейчасъ говорено, только уже съ богатою розетною прорѣзью въ кругломъ проемѣ надъ обоими стрѣльчатыми окнами. Система наружныхъ устоевъ представляетъ зачатки декоративнаго развитія, будучи особенно богата пестрымъ аркаднымъ украшеніемъ надъ связывающими ихъ перемычками, хотя и довольно еще игрива (то-есть произвольна) въ своей отдѣлкѣ. Вся внѣшность зданія въ цѣломъ разсчитана на чрезвычайно богатое башенное сооруженіе (какъ по угламъ его, такъ и надъ середнимъ скресткомъ кораблей), выполненное однако въ верхнихъ частяхъ своихъ только по западному фасаду; да и здѣсь правильному развитію его помѣшали удержанныя какъ нарочно части древнѣйшей постройки. Зато щипцовыя (фронтальныя) стороны поперечья развернуты самымъ красивымъ и эффектнымъ образомъ, съ выступающими впередъ портальными сѣнями, которыя обильно украшены скульптурой, но въ которыхъ отдѣлка эта нѣсколько сдерживается главными архитектоническими формами, и съ великолѣпными прорѣзными окнами въ верхнихъ своихъ частяхъ. — Вслѣдъ за соборомъ должно привести церковь св. Отца (St. Père) въ Шартрѣ, разновременное сооруженіе, которое, еще заключая въ себѣ романскія части, принадлежитъ вмѣстѣ съ тѣмъ довольно строгому и преуспѣвшему уже развитію готики.

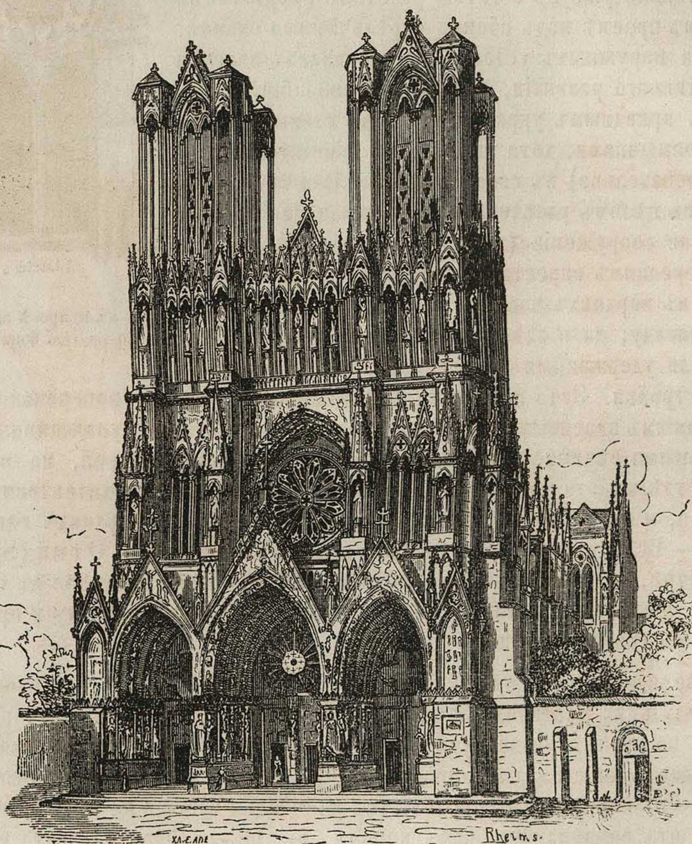


Окно въ клиросѣ шартрскаго собора. По Фергуссону.

Далѣе идетъ реймсскій соборъ, [1] основанный 1212 г. и оконченный къ исходу вѣка мастеромъ Робертомъ изъ Куси (умерш. 1311): онъ задуманъ по вполнѣ развернутому плану, но въ нижнихъ частяхъ своихъ обнаруживаетъ еще слѣды старобытной отдѣлки, и даже рѣшительные романизмы — въ поперечномъ араблѣ (въ Шампаньи вообще не такъ легко отрѣшались отъ романизмовъ, какъ наприм. въ Иль-де-Франсѣ); зато въ верхнихъ частяхъ онъ очевидно разсчитанъ на могучій эффектъ, производимый высотою (середній корабль, при 38 футахъ ширины, подымается на 115 или даже на 120 футовъ), и соотвѣтственно тому выработанъ энергически; въ верховыхъ окнахъ виденъ первый самостоятельный моментъ развитія системы узорчатаго переплета, въ совершенно строгомъ еще характерѣ; система наружныхъ опоръ отличается ясною и благородно-простою разработкой; внѣшность закончена богатымъ и блестящимъ башеннымъ сооруженіемъ, но, къ сожалѣнію, отъ верхнихъ его частей, послѣ пожара 1481 г., сохранились

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 50 фиг. 8; рис. 51, фиг. 1.

только фасадныя прясла, да и тѣ безъ вѣнчающихъ шпилей. Фасадъ, классическій образецъ французской системы, расчлененъ однообразно въ ширину между устоями и идетъ вверхъ риѳмической чередой этажей; порталы выдвигаются изъ-за устоевъ въ видѣ сѣней, правда переполненные опять скульптурами, но эффектно увѣнчанные и завершенные щипцеобразными надстройками, въ которыхъ представляется первый примѣръ готическихъ фальшивыхъ щипцовъ; эффектно также великолѣпно-выработанное прорѣзное окно середней

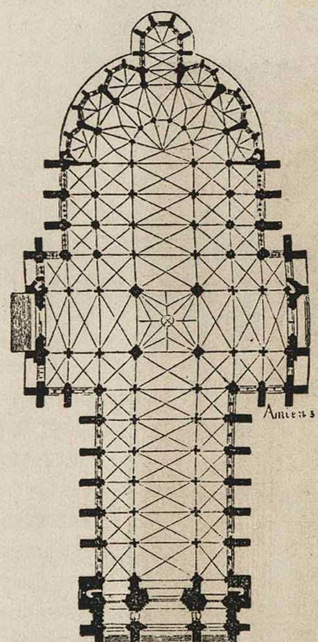


Фасадъ реймсскаго собора. По Шапюи.

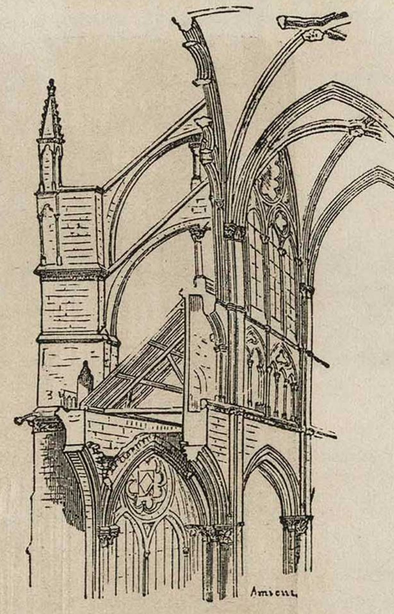
части, съ группами стрѣльчатыхъ оконъ по бокамъ и по разнымъ ярусамъ легко-восходящихъ башенъ. — Кажется сродственнаго этому характера была церковь Сен' Никѐзъ въ Реймсѣ, основанная 1229 г. Гугономъ Либержьѐ, отстроенная потомъ подъ надзоромъ Роберта изъ Куси́ и сломанная уже въ 18-мъ столѣтіи; фасадъ, судя по старымъ рисункамъ, былъ отдѣланъ не столь богатою рукой, но въ свою очередь также очень эффектенъ (нѣкоторыми мотивами напоминалъ онъ отчасти систему германской

готики). Аркады сохранившагося крытаго хода отличаются характеристическими формами 13-го столѣтія.

За тѣмъ слѣдуетъ амiэнскiй соборъ, [1] основанный 1220 г. и законченный въ главныхъ своихъ частяхъ 1288-го, подъ руководствомъ зодчихъ Роберта изъ Люзарша, Томаса изъ Кормана и сына его, Рѣно (Renault). Здѣсь совершеннѣйшую выработку французской готики представляютъ вопервыхъ основной планъ, о трехъ долевыхъ корабляхъ съ пятикорабельнымъ клиросомъ и съ окружающимъ обходъ его сплошнымъ вѣнцомъ многоугольныхъ часовень, а потомъ и вся внутренняя отстройка зданія; вну-



Планъ амiэнскаго собора. По Віолле-лё Дюку.

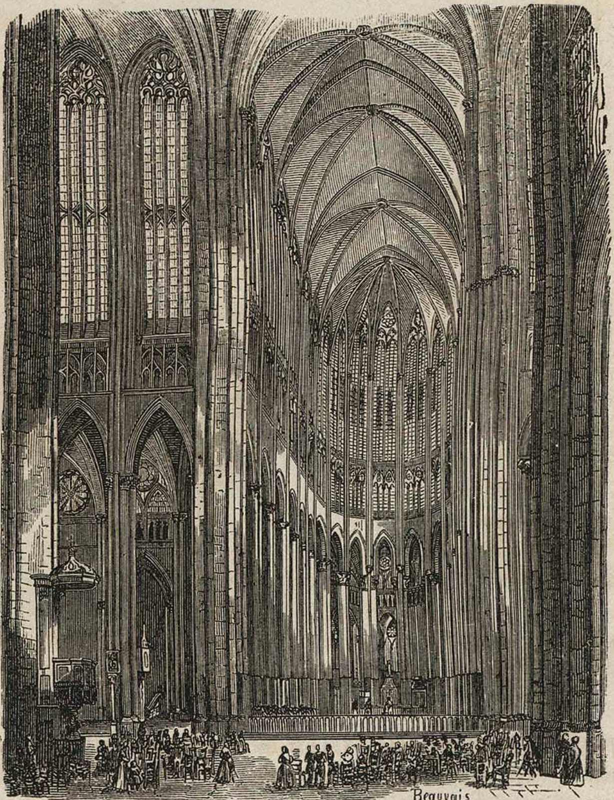


Амiэнскiй соборъ. Система корабельнаго устройства. По Віолле лё-Дюку.

треннему пространству дано еще сильнѣйшее стремленье въ высоту (при 38 футахъ ширины середній корабль поднятъ на 132 фута), но съ соблюденіемъ строжайшаго благородства въ пропорціяхъ, тогда какъ архитектура оконъ отличается уже богато-группированнымъ развитіемъ своихъ рейковыхъ и прорѣзныхъ работъ. Западная половина собора старѣе восточной; поэтому въ послѣдней есть отличительные элементы позднѣйшаго уже развитія, каковы наприм. вышеупомянутое непосредственное соединеніе трифорій съ системою находящихся надъ ними верховыхъ оконъ, снаружи — обнавѣшеніе

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 50, фиг. 3 и 9.

послѣднихъ вимбергами (но въ весьма простомъ еще видѣ) и съ тѣмъ вмѣстѣ нарядная уже обдѣлка системы опоръ. Значительно развитаго башеннаго сооруженія при этомъ соборѣ и не предполагалось. Существовавшая прежде середняя башня была истреблена пожаромъ 1529 г. и замѣнена потомъ легкою деревянною постройкой. Даже и фасадъ не былъ повидимому первоначально разсчитанъ на увѣнчаніе башнями; онъ составляетъ декоративное лицевое сооруженіе умѣренной глубины, отдѣланное, какъ водится, очень богато, но не совсѣмъ удачно въ общемъ распредѣленіи. Двѣ уже позднѣйшія башенныя надстройки производятъ невыгодный эффектъ, такъ какъ каждой изъ нихъ дано лишь полуквадратное основаніе. (Есть кромѣ того и другія позже выполненныя части).

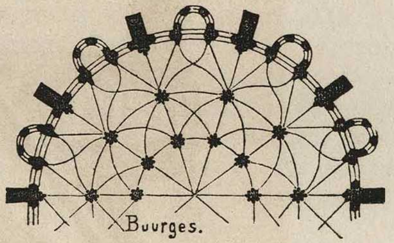


Внутренній видъ соборнаго клироса въ Бовэ. По Шапюи.

Далѣе идетъ соборъ въ Бовѐ (Beauvais), котораго отстроены впрочемъ только клиросъ и поперечье. Начатое въ 1225 г., сооруженіе его кажется пошло дружно только съ 1240; а клиросъ оконченъ въ 1272. Оно воспроизводитъ систему аміэнскаго собора, но въ болѣе еще легкой, своеобразно плавной выработкѣ формъ и въ такомъ развитіи воспаряющаго элемента, которое значительно уже превышаетъ мѣру одной чистой эффектности. (Серед-

нему кораблю дано 146 футовъ высоты при ширинѣ въ 45 фут.). Но техническое умѣнье не созрѣло еще до выполненія такого замысла; постройка обрушилась въ 1284 г. и повела къ возстановленію, которое, при удвоенномъ числѣ нутреныхъ опоръ, еще болѣе помутило ясность системы. (Поперечье принадлежитъ началу 16-го столѣтія).

Другіе важные монументы стоятъ въ близкой связи съ тѣми строительными школами, которыя участвовали въ возведеніи помянутыхъ соборовъ; но отличаются иногда и характеристическими особенностями. Корабельное устройство церкви Сен' Дені, 1231—81 гг., кажется близко подходитъ къ позднѣйшимъ частямъ аміэнскаго собора; ея благородная и вообще эффектная обдѣлка оригинальна угловатою, но въ то же время плавно расчлененною, основною формою столповъ. Подобными формами отличается и соборъ въ Труа (Troyes), котораго клиросъ принадлежитъ большею частью второй четверти тринадцатаго вѣка, а остальныя части значительно-позднѣйшему времени. — Буржскій соборъ, [1] въ главномъ также относящійся ко второй четверти 13-го вѣка (и украшенный вышепомянутыми, I, 559, поздпероманскими боковыми порталами), слѣдуетъ пятикорабельному плану и общему расположенію парижскаго, но возводитъ все это на новую ступень развитія, устраняя хоры надъ внутренними боковыми кораблями и выгадывая этимъ въ ихъ высотѣ, такъ что нутреныя пространства, отъ сравнительно-низкихъ внѣшнихъ боковыхъ кораблей, подымаются очень эффектно тремя уступами въ уровень съ высотой середняго. Срединѣ того же вѣка, но съ болѣе легкой выработкой архитектурныхъ формъ, принадлежитъ клиросъ лёманскаго собора, замѣчательный притомъ богатымъ и оригинально расположеннымъ вѣнцомъ часовень —Потомъ турскій соборъ, очень удачное воспроизведеніе въ меньшемъ видѣ соборовъ сѣверовосточной Франціи. (О фасадѣ его поговоримъ ниже). Подходящею сюда обдѣлкою отличается и тамошняя церковь св. Юліана.

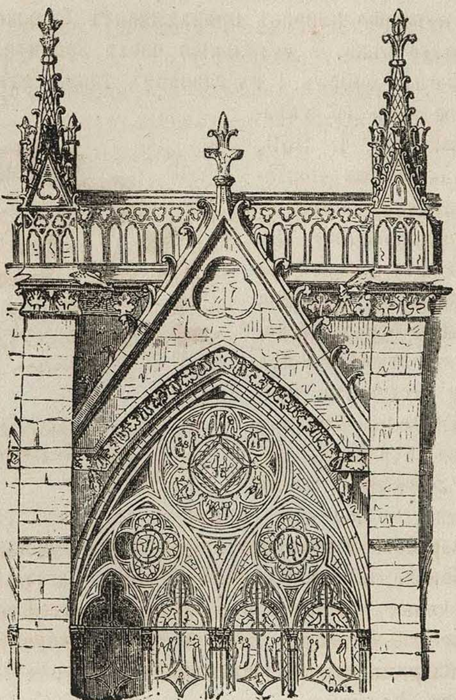


Округлость клироса буржскаго собора.
По Віолле-лё-Дюку.

Къ архитектоническому развитію, высказавшемуся въ чередѣ вышеназванныхъ соборовъ, примыкаетъ далѣе цѣлый рядъ часовень или капеллъ, имѣющихъ особенное значеніе по своей тщательной, иногда блестящей художественной выработкѣ и по разнымъ особенностямъ въ планѣ и сооруженіи. Къ числу ихъ надо отнести: архіепископскую часовню въ Реймсѣ, ранней поры 13-го столѣтія, двуярусную (первый ярусъ ниже верхняго) и отличающуюся строгой еще обдѣлкою, — зáмковую часовню въ Сен' Жермен' ан' Лè (St. Germain-en-Laye) съ красивымъ уже декоративнымъ раз-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 50, фиг. 2.

витіемъ оконной системы, — бывшую дворцовую часовню въ Парижѣ, такъ-называемую «святую» (Sainte-Chapelle), выстроенную съ 1215 по 1248 годъ Петромъ изъ Монтеро̀ (Pierre de Montereau), подобно реймсской съ сравнительно низкимъ первымъ ярусомъ; внутренности дано богато-расчлененное развитіе съ полихроматическою отчасти декорацiей, которэй пестрота однако уже существенно вредитъ ясности общаго впечатлѣнія; внѣшность особенно замѣчательна еще нѣсколько игривымъ расположеніемъ навѣсцевъ (вимберговъ) надъ большими и строго расчлененными прорѣзными окнами, тѣмъ болѣе, что это чуть-ли не самый раннiй примѣръ украшенiй такой формы. (Нѣкоторыя части отдѣлки принадлежатъ позднѣйшему времени, иныя — даже недавнему возстановленiю часовни). — Несуществую-



„Святая часовня“ въ Парижѣ. Верхняя часть оконъ и устоевъ. По Гальябд.

щую болѣе часовню Богоматери при Сен' Жермен' де-Прѐ въ Парижѣ, строенную тѣмъ же мастеромъ и оконченную въ 1225 г.; — Богородичную же часовню при клиросномъ обходѣ церкви въ Сен' Жермерѣ, и т. д.

Въ числѣ значительныхъ сооруженій 13-го вѣка должно еще привести: церковь въ Сен' Мартен' о-Буа̀, недалеко отъ Клермона, въ уазскомъ департаментѣ, — каѳедральный соборъ въ Мо (Meaux), — начатый послѣ 1238 г. соборъ въ Шалонѣ-на Марнѣ и основанную 1262 г. церковь

св. Урбана въ Труа. Впрочемъ послѣднія три зданія, благодаря частымъ перестройкамъ или замедлившемуся производству первоначальныхъ работъ, относятся большею частью къ позднѣйшимъ уже эпохамъ.

Нѣкоторыя бургундскія постройки, принадлежащія готической системѣ 13-го столѣтія, обличаютъ наклонность къ старобытнымъ элементамъ, при особенномъ отчасти усвоеніи послѣднихъ. Церковь Пресв. Богородицы въ Дижонѣ — массивно-обдѣланное сооруженіе, съ могучими первично-готическими колончатыми аркадами внутри. Она примѣчательна выступомъ западной стороны, который внизу, по старобургундской системѣ, образуетъ обширное предсѣніе, а наверху — хоры, открывающіеся широкими аркадами, надъ которыми пущены въ два яруса нарядно-воздушныя галереи. — Клиросъ осеррскаго собора, 1215 — 34 г., держится внутри отчасти на колоннахъ, отчасти на расчлененныхъ столпахъ и снабженъ абсидною часовней, которая открывается къ клиросному обходу чрезвычайно красивой аркадою, воспроизводя этимъ мотивъ реймсской церкви Сенʼ Реми́. (Остальныя части собора новѣе). — Церковь въ Семюръ-анʼ Оксуа представляетъ крайне миловидную выработку вышеописанной двучастной системы оконъ съ прорѣзнымъ кругомъ наверху. (Крытый ходъ при церкви обдѣланъ нѣсколько тяжеловатѣе).

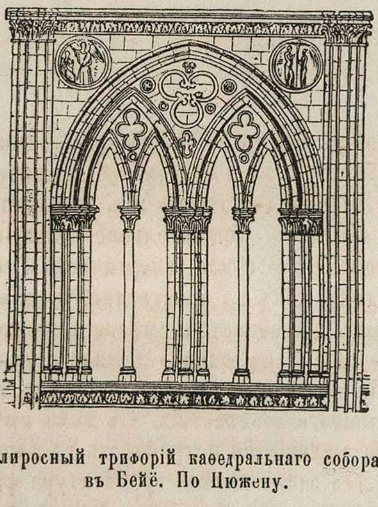
Нормандія, съ самаго начала 13-го вѣка, слѣдуетъ въ обширныхъ размѣрахъ готической системѣ восточныхъ областей; но и она охотно держится за старобытные коренные пріемы, и подъ взаимнодѣйствіемъ ихъ приходитъ къ выработкѣ характерно-своеобразныхъ мотивовъ. Значительное развитіе, наступившее здѣсь въ позднѣйшія эпохи романскаго стиля, энергическая послѣдовательность, обнаружившаяся при этомъ какъ въ архитектоническомъ складѣ вообще, такъ и въ выработкѣ частныхъ подробностей, смѣлая и свѣжая игривость декоративной обдѣлки, все это еще такъ близко лежало сердцу нормандскихъ мастеровъ, что и при усвоеніи ими формъ готическаго стиля, не могло не оказать болѣе или менѣе опредѣленнаго воздѣйствія. Съ тѣмъ вмѣстѣ (и по той же вѣроятно причинѣ) слабо ощущается потребность въ лицеваятельной отдѣлкѣ. Вотъ отчего развивается здѣсь именно архитектура фасадовъ въ такомъ же строгомъ, крѣпко замкнутомъ въ себѣ характерѣ, что и въ эпоху романизма, и по большой части безъ того избытка лицеваятельной примѣси, какой свойственъ готикѣ сосѣднихъ восточныхъ провинцій.

Нѣкоторые памятники ранней поры 13-го вѣка усвоиваютъ себѣ во внутреннемъ сооруженіи систему простыхъ колончатыхъ аркадъ, обыкновенно

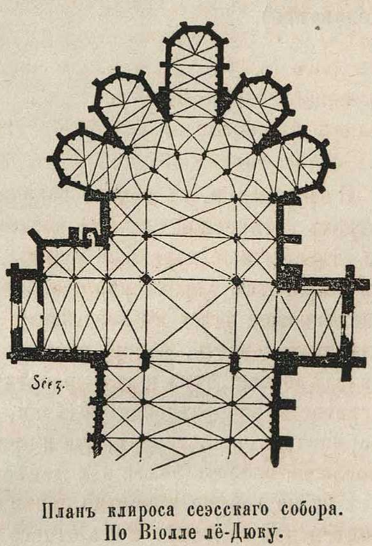
въ массивномъ видѣ и съ отзывами романизма въ обдѣлкѣ или въ размѣщеніи. Таковы освященная 1226 г. церковь въ Лувьѐ, фундушевая церковь въ Мортенѣ и каѳедральная въ Лизьё. Послѣдняя, выстроенная повидимому съ 1226 г., представляетъ въ то же время одинъ изъ раннихъ примѣровъ нормандскихъ фасадныхъ сооруженій въ значительной степени выработки и уже съ богато-изукрашеннымъ расчлененіемъ въ предѣлахъ строгихъ основныхъ формъ.

Руанскій соборъ заключаетъ въ себѣ смѣсь разныхъ основныхъ формъ архитектонической системы. Главное его сооруженіе относится къ эпохѣ съ 1200 по 1280 г.; развѣ лишь немногія частности могли сохраниться изъ прежней постройки; иное, особенно снаружи зданія, принадлежитъ позднѣйшимъ временамъ готики. Въ клиросѣ господствуетъ система колончатыхъ аркадъ съ абсидными часовнями старобытно-романскаго стиля; а въ кораблѣ, чуть ли не имѣвшемъ первоначально въ виду верховые хоры, — система расчлененныхъ столповъ, подходящая къ фекампской (II, 16). Фасадъ замѣчателенъ своеобразнымъ устройствомъ, разсчитаннымъ на большую ширину, и снабженъ двумя башнями, которыя, въ видѣ самостоятельныхъ массъ, выступаютъ надъ боковыми изгибами зданія; древнія части фасада носятъ очень первобытный характеръ, но онъ весь почти закрытъ позднѣйшими декораціями. — Церковь аббатства Э (Eu) держится во внутреннемъ сооруженіи системы руанскаго собора.

Клиросъ св. Стефана въ Канѣ (Caen), богатымъ расположеніемъ плана подходящій къ иль-де-франсскимъ памятникамъ, а собственно сооруженіемъ — къ романскимъ переднимъ кораблямъ (I, 466), отличается изящно-плавнымъ, богато-украшеннымъ расчлененіемъ, въ которомъ декоративный элементъ позднѣйшихъ романскихъ монументовъ Нормандіи преобразованъ уже по началамъ готики, хотя въ частностяхъ съ явными еще



Клиросный трифорій каѳедральнаго собора въ Бейё. По Цюжену.



Планъ клироса сеэсскаго собора. По Віолле лё-Дюку.

отзывами чистѣйшаго романизма и съ разнородными признаками личнаго художническаго произвола. — Соборъ въ Бейё, хранящій въ своихъ корабельныхъ аркадахъ вышеописанный прелестный образецъ позднѣйшей романской архитектуры, отличается такою же почти обдѣлкой, только гораздо болѣе выдержанной со стороны готической формаціи. Оба зданія представляютъ, особенно по галерейнымъ аркадамъ, разнаго рода прорѣзи, съ оригинальнымъ, схематично-параллелистическимъ изводомъ дуговыхъ линій, — въ такомъ характерѣ, который наиболѣе пòсердцу англійской готикѣ. Каѳедральный соборъ въ Бейё значителенъ притомъ и своимъ обширнымъ фасадомъ. Соборъ въ Кутансѣ также примыкаетъ къ этому направленію; только игривая декоративность сейчасъ названныхъ построекъ принимаетъ здѣсь опять болѣе строгій характеръ. Внѣшность его знаменательна по своей удачно-выдержанной массивной энергіи; башни фасада, смѣло поднимаясь въ высоту, отличаются въ верхнихъ частяхъ воздушно-легкою силой.

Сеэсскій соборъ (Sèez) представляетъ систему сгроможденнаго вверхъ колоннаднаго сооруженія съ легкими пристрѣлинами въ видѣ добавочныхъ сводоопоръ. Клиросъ, обновленный около 1260 г., охваченъ вѣнцомъ сильно выступающихъ многоугольныхъ часовень, которыхъ наклонныя боковыя стѣнки вѣроятно предназначены дать бóльшую благонадежность смѣло задуманному зданію. — Такимъ же клиросньмъ устройствомъ отличается и церковь въ Сен' Пьерръ сюр' Дивъ, большею частью передѣланная нàново.

Церковь св. Клотильды въ Гранд' Андели́, остатки клироса жюміэжской церкви, чуть-ли не совсѣмъ исчезнувшіе (и извѣстные лишь по рисункамъ) остатки церквей въ Мортемерѣ и Сен' Вандриллѣ, и трапезная въ Бонпонѣ — дальнѣйшіе образцы архитектуры того времени. Равно и изящно-легкій крытый ходъ въ крѣпостномъ монастырѣ Мон' Сен' Мишель, близъ Авранша, отличающійся очень оригинальною обдѣлкой и подходящій къ стилю ранней англійской готики.

Въ Бретани, въ качествѣ раннеготическихъ, отчасти еще переходныхъ примѣровъ, должно привести остатки бопортскаго монастыря, близъ Трегьè, древнѣйшія части собора въ Сен' Бріёкѣ и остатки кордельерскаго монастыря въ Кемпèрѣ.

Оригиналенъ соборъ въ Долѣ, особенно корабельнымъ своимъ сооруженіемъ, — съ колоннами, къ которымъ, въ видѣ арочныхъ опоръ, прислонены обыкновенныя пристрѣлины, тогда какъ, въ качествѣ опоръ подъ вѣтви свода, употреблены вольностоящія, не приставныя колонки, красивыя и живописно-эффектныя. Клиросъ, съ расчлененными столпами и прямолинейнымъ замкòмъ восточной стороны, принадлежитъ, кажется, позднѣйшему времени.

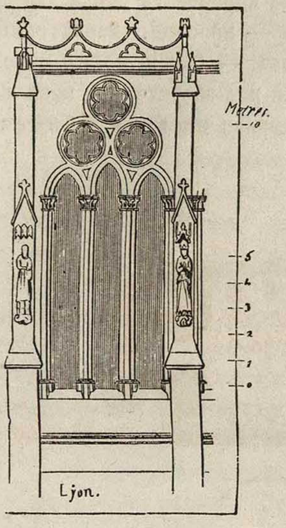
Церковь св. Спаса (St. Sauveur) въ Редонѣ, построенная съ 1252 г., но вся почти разрушенная въ западныхъ своихъ частяхъ, представляетъ значительное гранитное сооруженіе, отличающееся крѣпкою системой перемычныхъ арокъ.

На югѣ Франціи, столь богатомъ и блестящемъ въ періодъ романскаго стиля, встрѣчаемъ въ готическую эпоху, и именно въ 13-мъ столѣтіи, несравненно менѣе монументальной дѣятельности. Альбигойскія войны, кровавые суды для подавленія еретическихъ помысловъ сокрушили слишкомъ надолго матерьяльный и духовный цвѣтъ этого края. Гдѣ и находитъ себѣ доступъ новый готическій стиль, тамъ формы его являются по большой части въ тупой, неосмысленной обдѣлкѣ или въ нескладной помѣси съ разными воспоминаніями туземно-романскихъ пріемовъ. Въ отдѣльныхъ только случаяхъ сѣверная система непосредственно переносится въ края юга, да и тутъ не безъ значительныхъ видоизмѣненій, возникавшихъ изъ общаго строя южныхъ формъ. Вездѣ, по крайней мѣрѣ въ наружности этихъ построекъ, преобладаетъ крѣпкое массивное наслоеніе.

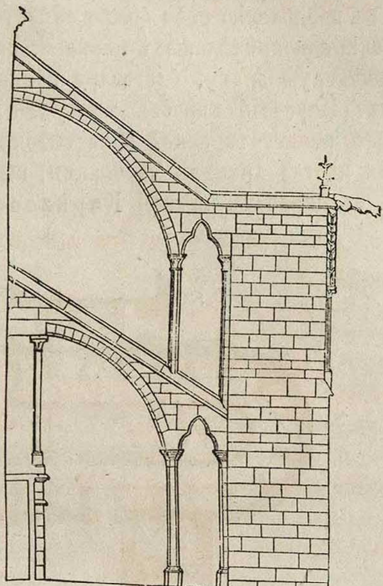
Такъ, усвоеніе раннеготическихъ архитектурныхъ формъ въ болѣе или менѣе замѣтной помѣси съ романскими воспоминаньями находимъ въ церкви св. Барнарда въ Романсѣ близъ Валанса, въ церкви св. Антонія близъ Вьенны, въ позднѣйшихъ частяхъ вьеннскаго собора, въ развалинахъ церкви св. Феликса въ Монсо (Montseau) и въ начатой съ 1220 г. виньіогульской (обѣ въ департ. Эро), въ церкви св. Павла въ Нарбоннѣ, основанной 1229-го, и въ клиросѣ симоррской церкви, невдалекѣ отъ Тулузы. — Къ этимъ зданіямъ примыкаютъ, по сродству формъ, двѣ очень красивыхъ сѣни въ крытыхъ ходахъ при преждебывшемъ августинскомъ монастырѣ (что нынѣ музей) въ Тулузѣ, и при арль-сюр-текской церкви (Arles-sur-Tech) въ Русиліонѣ. – Напротивъ церковь въ Вальманѣ (Valmagne), съ 1257 г., церкви св. Маяна въ Виллёманѣ (обѣ въ департ. Эро), св. Павла въ Клермон' л' Эро (Clermont-l' Herault), оконченная 1313, и наконецъ церковь въ Лодевѣ, отличаются болѣе самостоятельнымъ готическимъ характеромъ и расчлененіемъ, хотя еще при немного варварской обдѣлкѣ и массивной тяжеловатости всѣхъ внѣшнихъ формъ.

Болѣе живое и выработавшееся до значительной эффектности сближеніе съ раннеготическимъ стилемъ сѣверной Франціи обнаруживаетъ вопервыхъ ліонскій соборъ. Въ восточныхъ частяхъ его, въ клиросѣ, замыкающемся простымъ многоугольникомъ, и въ находящихся при немъ башняхъ видны еще слѣды романскихъ воспоминаній; но въ его корабельномъ сооруженіи развертывается уже ясная и стройная система, основанная на расчлененномъ столпѣ. Верховыя окна отличаются своеобразно-первичной группировкой въ три стрѣльчатыхъ проема врядъ, съ тремя маленькими сверху розами. Фа-

садъ, плоско-декоративнаго характера, обличающій только плохое пониманіе сѣвернаго мотива, принадлежитъ въ главномъ позднѣйшимъ временамъ.



Ліонскій соборъ. Внѣшняя архитектура верховыхъ оконъ. По Пейрѐ.



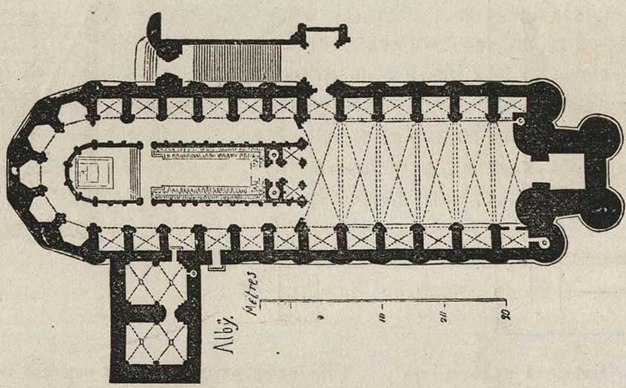
Система опорныхъ арокъ въ верхней части клермон' ферранскаго собора. По Віоллѐ лё-Дюку.

Подобны этимъ нѣкоторыя зданія смежныхъ полосъ французской Швейцаріи, отличающіяся строгой и въ то же время могучей простотой: соборъ въ Лозаннѣ, 1235—75 гг., съ романскими опять воспоминаніями въ клиросѣ (бургундскаго стиля) и съ перемежкою расчлененныхъ столповъ колоннами въ середнемъ кораблѣ; — позднѣйшія части женевскаго собора, и корабль церкви Пресв. Богородицы въ Нёшателѣ, освященный въ 1276 г.

Въ архитектурѣ трехъ каѳедральныхъ соборовъ видно уже непосредственное примкновеніе къ школѣ, сложившейся въ сѣверовосточныхъ краяхъ Франціи, съ тѣми, правда, отмѣнами, которыя, обусловливаясь отчасти матерьяломъ, въ сущности касаются только склада внѣшнихъ формъ. Наиболѣе выдержанное изъ этихъ зданій — клермон' ферранскій соборъ въ Овѐрни, начатый 1248 г.; клиросъ его освященъ въ 1285, а остальное (за исключеніемъ недостающаго фасада) докончено впослѣдствіи. Матерьяломъ служила очень твердая лава, которой свойство подало поводъ къ легкой и смѣлой системѣ опорныхъ арокъ, тогда-какъ снаружи для главныхъ линій осталось преобладающимъ горизонтальное направленіе. — За тѣмъ идетъ клиросъ лиможскаго собора, зданіе совершенно подходящаго характера и изъ такого же почти твердаго матерьяла (гранита). Поперечная сѣнь позднѣе; передній корабль, съ древнѣйшими въ немъ остатками, никогда не былъ вполнѣ достроенъ. — Третьимъ изъ этихъ сооруженій является клиросъ нарбонн-

скаго собора, 1272—1332, отличающійся величавой и могучей смѣлостью пропорцій. (Остальныхъ частей храма нѣтъ уже и здѣсь).

Есть одна архитектурная форма, которая повела южно-французскую готику къ проявленію себя болѣе самостоятельнымъ образомъ: это именно сооруженіе однопридѣльныхъ церквей, какія впрочемъ нерѣдко устроивались и въ романскую эпоху, благодаря принятію системы коробоваго свода для покрышъ. Передній корабль тулузскаго собора — простой, характерный примѣръ раннеготической архитектоники этого рода. — Общій планъ пополняется иногда низкими часовнями, выступающими изъ-за устоевъ, какъ наприм. въ церквахъ нижней Каркасонны и въ церкви мѣстечка Монпеза̀



Планъ собора въ Альби́. По Шапюи́.

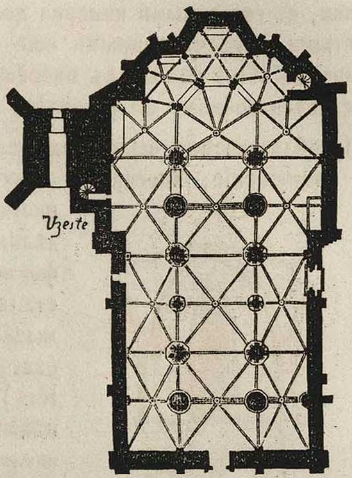
(въ департ. Тарна и Гаронны). — Иногда вся толща устоя втягивается вовнутрь, что̀ подаетъ поводъ къ новой своеобразно-энергической выработкѣ цѣлаго. Примѣръ этому видимъ въ основанномъ 1282 г. альбійскомъ соборѣ (Alby). Но отстройка послѣдняго, а съ нею и дальнѣйшее развитіе этой системы, принадлежитъ уже существенно послѣдующимъ временамъ.

Мы прежде имѣли случай упомянуть объ оригинальныхъ помѣсяхъ романскаго расположенія и романской формы стиля съ готическими въ западной части Франціи, о разныхъ переходахъ между ними и о главныхъ примѣрахъ подобныхъ явленій въ церкви св. Радегунды и въ соборѣ города Пуатье, а также въ соборѣ и другихъ зданіяхъ города Анжера (I, 555 и 557). Тотъ пошибъ, въ какомъ складъ строительной системы, унаслѣдованный отъ романизма этихъ мѣстностей, явился переработаннымъ въ готическій, принято называть «анжуйскимъ стилемъ». При этомъ декорація фасада въ

соборахъ Анжера и Пуатье существенно слѣдуетъ образцу сѣверной полосы края.

Подходящій сюда примѣръ величаваго развитія нутреныхъ пространствъ представляетъ корабль соборной церкви въ Бордо̀, выстроенный съ 1252 г. — То же направленіе обличаетъ и южная портальная сѣнь тамошней церкви св. Северина, 1267 г., — нарядная декоративная вещь, немного отзывающаяся стариною.

Съ другой стороны и здѣсь встрѣчается иногда непосредственный переносъ сѣверной системы. Такъ видно это въ базасскомъ соборѣ (значительно перестроенномъ внутри), котораго планъ слѣдуетъ образцу сеэсскаго (тогда какъ тамъ же маленькая церковь Меркадель остается вѣрна старобытному туземному направленью), и въ церкви мѣстечка Узестъ (Uzeste), невдалекѣ отъ Лангона, которая принадлежитъ уже впрочемъ переходу къ эпохѣ 14-го столѣтія.



Планъ узестской церкви. По Паркеру.

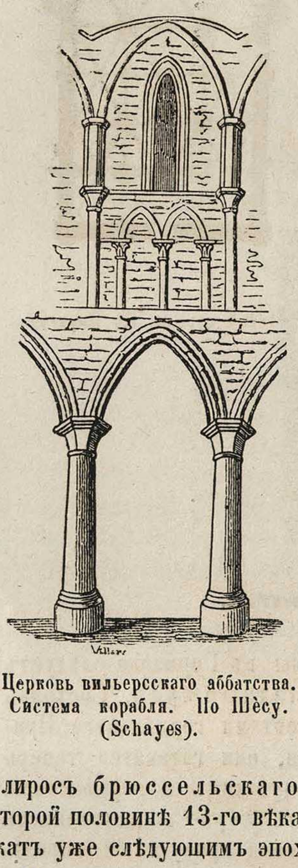
Нидерланды и Лотарингія.

При переносѣ готической архитектурной формы въ Германію слѣдуетъ вопервыхъ обратить вниманіе на передовые западные края. Состоявъ прежде въ близкой связи съ культурными элементами германскаго Прирейнья, отчасти непосредственно отъ нихъ завися, они готовятся теперь играть роль промежуточнаго звена между французскимъ и германскимъ обычаемъ. Положенію этому способствуетъ вначалѣ скорѣе недостатокъ въ рѣшительномъ какомъ-либо взглядѣ на вещи, нежели присутствіе опредѣленной характеристической своеобразности. Общія коренныя черты новой строительной системы принимаются здѣсь безъ всякаго особеннаго старанія провести и выработать ихъ до конца. Романскія воспоминанія дѣйствуютъ при этомъ въ видѣ случайныхъ условій. Гдѣ и подражаютъ иногда богатымъ формамъ плана и расчлененія лучшихъ французскихъ памятниковъ, тамъ все же по большой части недостаетъ осмысленной передачи ихъ системы.

Особенно слѣдуетъ сказать это объ обширнѣйшей сравнительно дѣятельности сѣверныхъ мѣстностей, провинцій западной Нидерландіи.

Несуществующій уже нынѣ значительный памятникъ, аррасскій соборъ, кажется подходилъ къ болѣе строгой обдѣлкѣ ранней сѣверо-французской готики, съ связанными попарно колоннами въ клиросномъ пространствѣ и съ простыми, нерасчлененными еще окнами. — Другой, также разрушенный, соборъ въ Люттихѣ, съ массивными внутри столпами, повидимому стремился къ подобному же развитію, хотя и исходя еще отъ романскихъ основъ.

Преобладающимъ было, кажется сплошь, простое готическое колоннадное сооруженіе, иногда съ полуроманскими формами въ подробностяхъ, иногда какъ бы чуждавшееся декоративной отдѣлки, иногда, наконецъ, соединявшее болѣе формообильныя видообразованія французскаго стиля съ простымъ въ сущности общимъ замысломъ. Сюда принадлежатъ въ Южномъ-Брабантѣ: корабль вильерсской церкви (Villers), третьей четверти 13-го столѣтія, древнѣйшая часть Богородичной церкви въ Дистѣ, около 1253 г., клиросъ св. Леонарда въ Леò (Léau), воспроизводящій снаружи въ простомъ готическомъ стилѣ ту кровельную галерейку, которая такъ часто попадается въ нѣмецко-романской архитектурѣ; — въ Геннегау развалившаяся церковь въ Альнѣ (Alnes); — въ Намюрской области церковь Пресв. Богородицы въ Динанѣ (Dinant), обдѣланная на своеобразно-старинный ладъ; — въ Лимбургѣ выстроенная съ 1240 г. тонгернская церковь, внутри которой столпы перемежаются колоннами. — Также двѣ-три простыхъ доминиканскихъ церкви средины 13-го столѣтія, особенно та изъ нихъ, чтò въ Лувенѣ (Löwen). — Примѣрами болѣе богатой выработки могутъ служить недоконченная церковь св. Вальбурги въ Фюрнѣ, въ Западной Фландріи, корабль ипернскаго собора (относимый къ 1254—66 гг.) и клиросъ брюссельскаго, продолженіе стараго сооруженія (I, 325) во второй половинѣ 13-го вѣка, тогда какъ всѣ другія части собора принадлежатъ уже слѣдующимъ эпохамъ готики.

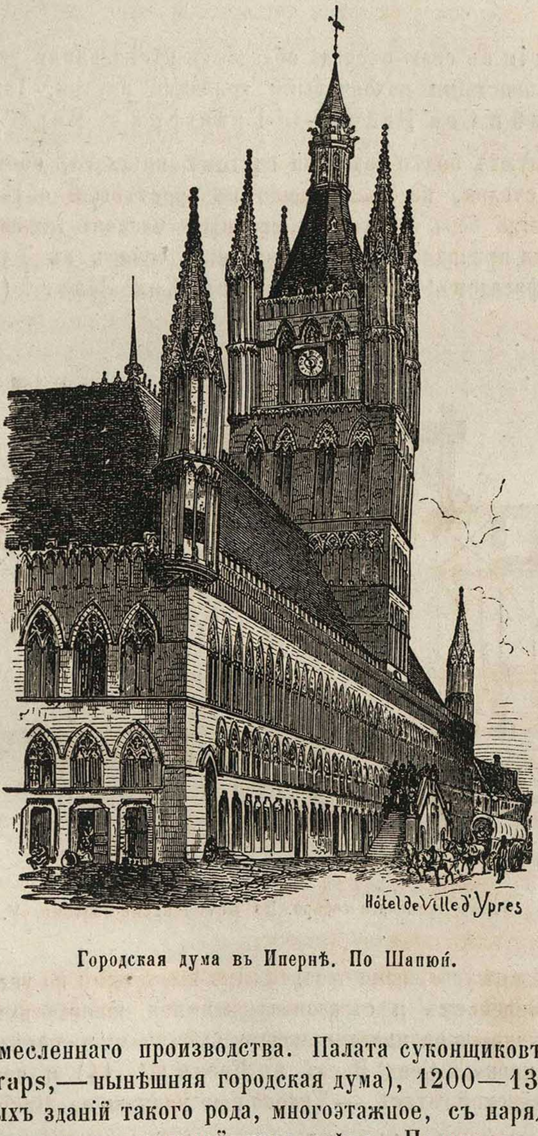


Церковь вильерсскаго аббатства. Система корабля. По Шѐсу. (Schayes).

Клиросъ гентскаго собора (съ 1274 г.) подходитъ по плану и (первоначальной) отстройкѣ къ болѣе развитой системѣ французскихъ соборныхъ церквей, но не безъ своеобразнаго очерствленія противъ послѣднихъ. — Также и клиросъ собора въ Утрехтѣ, о которомъ впрочемъ трудно рѣшить, относится ли начало его къ этому еще періоду. — Повидимому всего ближе примыкаетъ къ вполнѣ-выработавшемуся французскому типу сент' омерскій соборъ въ Западной Фландріи, но также не безъ произвольностей въ замыслѣ.

Существенно отступаетъ отъ этого Маріинская церковь въ Утрехтѣ, такъ-называемая «Бууркеркъ«. Она слѣдуетъ образцу раннеготическихъ церквей средней Германіи; у ней такіе же высокіе корабли и круглые столпы, обставленные пристрѣлинами.

Рядомъ съ церковными постройками возникли особыя сооруженія для разныхъ городскихъ цѣлей, каковы цеховыя сборища, отправленіе собща того



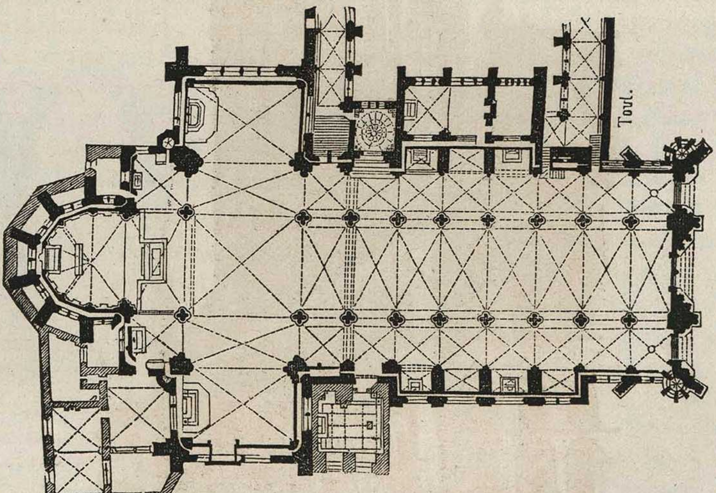
Городская дума въ Иппернѣ. По Шапюи.

или другого ремесленнаго производства. Палата суконщиковъ въ Ипернѣ (Halle-aux-draps,— нынѣшняя городская дума), 1200—1304 гг.,— одно изъ колосальныхъ зданій такого рода, многоэтажное, съ нарядным увѣнчаніемъ и съ высокою колокольней надо всѣмъ. Палата въ Брюгге (съ 1284 г., но принадлежащая бо́льшею частью позднѣйшимъ временамъ) —

также очень значительное зданіе. Изъ числа городскихъ думъ къ 13-му вѣку относится алостская (нынѣ это мясной рынокъ). Впослѣдствіи сооруженія такого рода и архитектурная ихъ выработка пріобрѣтаютъ высокое значенье.

Лотарингія въ свою очередь обладаетъ нѣсколькими раннеготическими церквами съ простыми колончатыми аркадами внутри. Таковы св. Мартинъ въ Мецѣ и Сен' Никола̀-дё-Гравьѐръ въ Вердёнѣ (1231 г.).

Другія слѣдуютъ болѣе развитой системѣ круглаго, обставленнаго пристрѣлинами, столпа, но обыкновенно въ простѣйшей обдѣлкѣ нежели во Франціи и всегда безъ богатыхъ клиросныхъ плановъ тамошнихъ соборныхъ церквей. Сюда принадлежатъ каѳедральный соборъ въ Тулѣ (съ позднеготическимъ фасадомъ) и тамошняя церковь Сен' Жангу́ (St. Gengoult);



Планъ тульскаго собора. По Revue archéologique, V.

соборъ—съ четыреугольными часовенными выступами по угламъ между клиросомъ и поперечьемъ и съ возвышающимися поверхъ ихъ башнями; Сен' Жангу́—съ накосными многоугольными выступами на тѣхъ же мѣстахъ, что̀ напоминаетъ церковь Сент' Иведъ въ Бренѣ (II, 14) и часто встрѣчается въ нѣмецко-рейнской готикѣ.—Такова еще церковь св. Викентія въ Мецѣ.

Переносъ вполнѣ выработанной системы французскихъ соборовъ находимъ мы въ древнѣйшихъ частяхъ соборной церкви этого города. Здѣсь усвоены

мотивы, выработавшіеся въ позднѣйшихъ частяхъ аміэнскаго собора. Только болѣе дебелые размѣры корабельныхъ аркадъ, тяжелая сравнительно масса столповъ, и завершеніе нижней ихъ части вмѣстѣ съ прислоненными къ нимъ сводоопорными стрѣлами сплошнымъ толстымъ вѣнцомъ капители, указываютъ на то, что здѣсь, по крайней мѣрѣ въ первое время постройки, господствовало еще не такъ свободное направленіе.

Германія.

Германія долго держалась обдуманно и крѣпко романской формы стиля; не скоро и не безъ колебанія приняла она готическую; но, разъ ее усвоивши, она такъ же рѣшительно схватилась за новизну, такъ же вдумчиво стала разработывать и эту задачу. Тутъ слѣдуетъ прежде всего замѣтить, что въ Германіи моменты перехода отъ романской формы стиля къ готической почти сплошь пріурочиваются еще къ первой (чему примѣры уже и были нами приведены), такъ-какъ, при явномъ сначала преобладаніи романизма, закону его подчинялись и новыя направленія художественности; весьма лишь не много найдется примѣровъ настоящей ранней готики этого края, въ которыхъ отзывались бы собственно романскія воспоминанія.

Теперь Германія усвоиваетъ себѣ вполнѣ-выработавшуюся систему сѣверо-французской готики 13-го вѣка. Есть значительные образцы продолженія здѣсь тѣхъ же самыхъ стремленій. Однакожь и тутъ привходятъ моменты нѣкоторыхъ особенностей въ пониманіи и въ отдѣлкѣ. Сначала это, правда, были только какъ бы послѣды романизма: вѣдь хотя и вскорѣ поступились своеобразностями его пошиба, но все же оставалось кое-что отъ кореннаго пространственнаго его строя, отъ твердости, лежавшей въ основѣ его сооруженій, отъ бьющей ключемъ силы въ видообразованіи подробностей, — оставалось и невольно переносилось на новую форму стиля. Къ этому присоединялся еще одинъ элементъ взаимодѣйствія,—небывалый дотолѣ конструктивный способъ для множества архитектоническихъ работъ, предпринятыхъ только-что учрежденными тогда нищенскими орденами, этими носителями и посредниками новыхъ направленій той эпохи, – работъ, производимыхъ по системѣ готики, но съ ограниченіемъ ея самымъ незатѣйливымъ размѣромъ, простыми и строгими формами, рѣшительно однѣми только основными чертами. Мы стало-быть заранѣе должны ожидать отъ германской отдѣлки готической системы большей строгости, болѣе сдержанной энергіи и въ то же время, когда дѣло дойдетъ до многосложныхъ расчлененій, —большей полноты внутреннихъ силъ. Есть, правда, и примѣры соперничества съ эксцентрической высокопарностью французской готики; но тѣмъ не менѣе

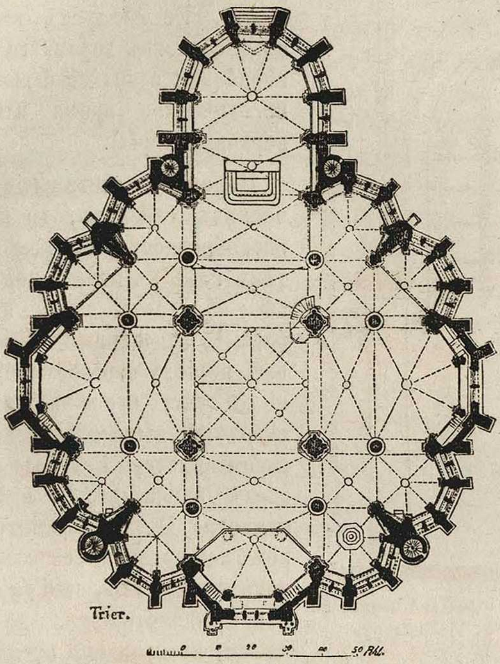
справедливо, что въ Германіи предпочтительно стремились къ болѣе спокойному эффекту вообще. Наконецъ заявляетъ себя здѣсь и совершенно особый взглядъ на дѣло, — направленіе, которое можно назвать исключительно-національнымъ. Оно перестаетъ нагромозжать внутреннее пространство вверхъ и вверхъ, какъ дѣлала французская готика, — правда, по закону строгой послѣдовательности и словно завершая этимъ развитіе старой базиличной системы; готика нѣмецкая выработала, напротивъ, такъ-называемую «хоромную систему» (Hallensystem), давая внутреннимъ пространствамъ одинаковую высоту и сводя ихъ такимъ образомъ къ крѣпко-замкнутому въ себѣ эффекту. Мотивы этого рода представляла уже и позднероманская архитектура (именно вестфальская); слѣдуя ея-то образцамъ, хоромная система распространяется сперва въ довольно тѣсныхъ кружкахъ, исподволь, но уже и съ самаго начала заявляетъ себя спорадически во всѣхъ прочихъ областяхъ нѣмецко-готической архитектуры.

Вотъ отчего, даже въ первую эпоху своей дѣятельности, архитектура эта предстаетъ въ живомъ многообразіи измѣнчивыхъ системъ и разновидной обработки, конечно уступая сѣверо-французской готикѣ въ единствѣ и опредѣленности, но зато предоставляя болѣе простора индивидуальнымъ силамъ.

Среди памятниковъ нижнерейнскихъ странъ есть отличные образцы перваго введенія готики на германскую почву, образцы переноса французской системы въ богатой ея выработкѣ, но съ строгимъ отстраненіемъ ея блеска, и наконецъ примѣры собственно-нѣмецкой характеристической обдѣлки.

Еще въ видѣ перехода отъ нарядно-романизирующаго пошиба къ чисто-готитескому предстаетъ (не вполнѣ уцѣлѣвшая) церковь въ Оффенбахѣ на Гланѣ. Въ существенныхъ частяхъ она вѣроятно принадлежитъ второй четверти 13-го вѣка. — Насупротивъ стоитъ церковь Пресв. Богородицы въ Трирѣ, построенная между 1227 и 1243 или развѣ очень немногимъ позже, — зданіе, замѣчательное и по плану и по выработкѣ: это — многоугольно-расчлененное центральное сооруженіе, съ подвышеннымъ средокрестнымъ пространствомъ, подходящимъ къ выступу клироса, и съ двойными абсидными выступами въ боковыхъ корабляхъ, такъ что не разъ упомянутый мотивъ клиросной постройки Сент'Иведа въ Бренѣ (II 14) перенесенъ здѣсь на центральное расположеніе. Композиція выдержана вездѣ съ остроумнымъ разсчетомъ, а полная жизни и одушевленія обдѣлка удачно примѣняетъ къ условіямъ готической системы туземное чувство формъ, коренившееся глубоко въ романизмѣ. Среди внутренняго пространства, въ видѣ опоръ центральной башни поставлены четыре круглыхъ столпа, облѣпленныхъ пристрѣлинами, а по боковымъ пространствамъ размѣщены тонкія колонны; арки и гзимзы расчленены богато, во всей полнотѣ сочныхъ формъ;

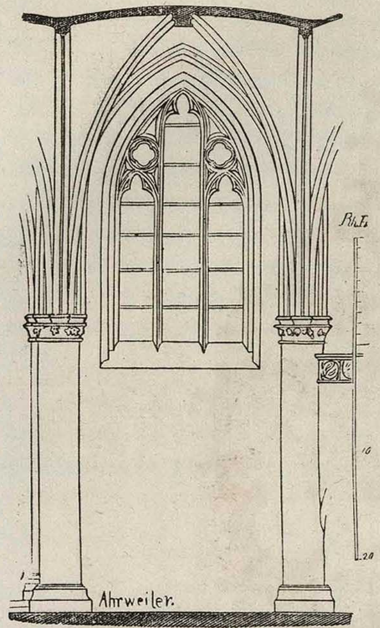
окна съ строгою узорчатою прорѣзью, по мотиву реймсскаго собора; порталы еще въ круглодужной, романской формѣ вообще, но уже явно подходящіе ко всему остальному въ подробностяхъ.



Планъ Богородичной церкви въ Трирѣ. По Х. В. Шмидту.

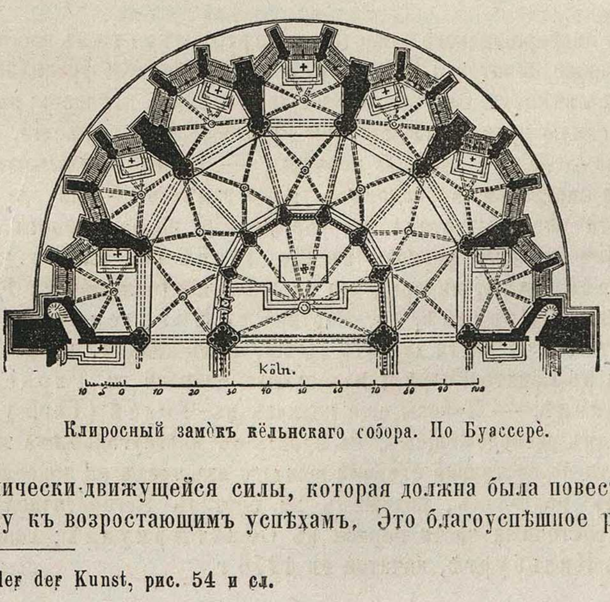
Церковь цистерціанскаго монастыря Маріэнштатта въ нассаускомъ герцогствѣ, также начатая 1227 г., отличается богатою французскою формой въ планѣ, съ вѣнцомъ полукруглыхъ еще абсидныхъ часовень; но сохраняетъ при этомъ самую простую готическую строгость въ сооруженіи, опертомъ на незатѣйливо-дебелыя, круглыя колонны. — Къ ней примыкаютъ по характеру другія постройки, въ которыхъ также замѣтно упомянутое нами стремленіе свести систему готики на упрощенный повозможности формальный законъ: доминиканская церковь въ Кобленцѣ (съ 1249 г.), кармелитская въ Крейцнахѣ, миноритская въ Кёльнѣ (освященная 1260 г.), корабль церкви въ Карденѣ, св. Мартина въ Мюнстермайфельдѣ и нѣкоторыя отдѣльныя части другихъ зданій, какъ наприм. клиросы фундушевой церкви въ Санктъ-Гоарѣ и маленькихъ церквей въ Гирценахѣ, Намеди, Ункелѣ. — Таковы еще церковь въ Толеѣ (Tholey), отличающаяся яснымъ расположеніемъ, съ простымъ многоугольнымъ замкомъ клиросной части по восточной сторонѣ каждаго изъ трехъ ея кораблей и съ круглодужнымъ порталомъ, похожимъ на порталъ Богородичной церкви въ Трирѣ; восточныя части церкви въ Санкт'Арнуалѣ; однопридѣльная церковь въ Кильбургѣ, начатая съ 1276 г.

Ту же отдѣлку встрѣчаемъ далѣе въ городской альвейлерской церкви (1245—74 гг.). Она, подобно церкви въ Толеѣ, замыкается тройнымъ клиросомъ, но боковыя части послѣдняго расположены при этомъ наискось, а не прямо. Ее слѣдуетъ вмѣстѣ замѣтить какъ образецъ хоромнаго сооруженія, съ кораблями одинаковой высоты. (Въ поздне-готическое время вдѣланы въ нее верховые хоры).



Внутренняя система городской церкви въ Арвейлерѣ. По Ф. Г. Миллеру.

Переносъ системы французско-готическихъ соборовъ, во всей полнотѣ и своеобразности ея композиціи, и притомъ какъ въ планѣ, такъ и въ отстройкѣ, обличаетъ намъ кёльнскій соборъ [1], основанный 1248 г. и, въ первый періодъ своего сооруженія, вѣроятно съ самаго его начала и вплоть до конца столѣтія, выполнявшійся подъ руководствомъ мастера Гергарда фон'Риле. Этой эпохѣ принадлежитъ вся нижняя часть клироса. Особенно вліятельнымъ примѣромъ или подлинникомъ служилъ для него, повидимому, аміэнскій соборъ; но и здѣсь обнаруживается уже та строгость отдѣлки, которая при всемъ богатствѣ системы этой готики, стремится придать ей вполнѣ сдержанный, твердый характеръ, что не мѣшаетъ однако въ то же время и зачаткамъ расчле-



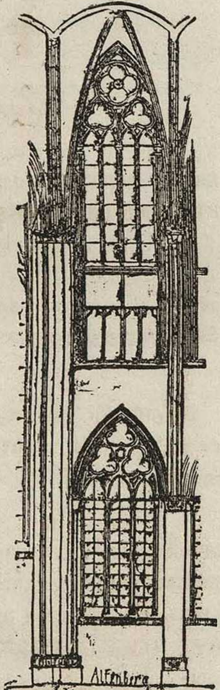
Клиросный замокъ кёльнскаго собора. По Буассерѐ.

ненія органически-движущейся силы, которая должна была повести германскую готику къ возростающимъ успѣхамъ. Это благоуспѣшное развитіе оз-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 54 и сл.

наменовалось въ плавно-оживленныхъ формахъ верхней части клироса (освященнаго въ 1322 г.), за отстройку которой принялись подъ конецъ вѣка и которую мы разсмотримъ впослѣдствіи. То же обличаетъ и громадный пятикорабельный пе́редъ зданія, задуманный однакожь по всей вѣроятности въ такомъ устройствѣ еще при самомъ основаніи клироса. (Надобно замѣтить, что середній корабль, при 44 футахъ ширины, поднятъ въ высоту на 140 футовъ).

Въ то же почти время выстроена и сосѣдняя цистерціанская церковь въ Альтенбергѣ, основанная въ 1255 г. Клиросъ ея также расположенъ по плану французскихъ соборовъ, но пе́редъ о трехъ только корабляхъ. При ме́ньшихъ размѣрахъ нежели кёльнскій соборъ, держится она въ главныхъ своихъ формахъ сравнительно простѣйшаго характера вышеприведенныхъ зданій, тогда какъ между-тѣмъ отдѣльные ея члены, и въ особенности арки, отличаются той плавною, игриво-живою формаціей, которая напоминаетъ еще старобытный пошибъ членовъ Богородичной церкви въ Трирѣ. Постройка окончена вполнѣ и здѣсь уже значительно позже настоящей эпохи. Освященіе послѣдовало въ 1379 г., не ранѣе. (Въ новѣйшее время церковь послѣ сильнаго пожара возстановлена опять).

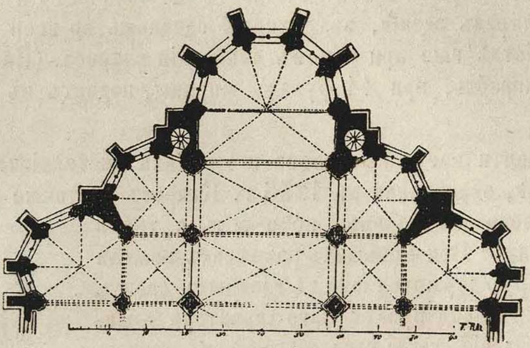


Внутренная система альтенбергской церкви близъ Кёльна, до ея возстановленія. По В. Гергардту.

Какъ бы введеніемъ къ той новой, пріятно оживленной выработкѣ, которая замѣчается въ верхней части кёльнскаго соборнаго клироса, служатъ остатки церкви св. Вернера въ Бахарахѣ, гдѣ и крылья поперечныхъ кораблей, да и самый клиросъ замыкаются многоугольникомъ. Освященіе, послѣдовавшее въ 1293 г., относится къ выработанному въ благороднѣйшей формаціи восточному замку хора. Остальныя части—позднѣйшаго уже времени. Пе́редъ зданія вовсе не былъ отстроенъ.

Основанный въ 1263 г. соборъ въ Ксантенѣ (съ удержаніемъ нѣкоторыхъ полуроманскихъ еще остатковъ) подходитъ къ той французской отчасти обдѣлкѣ, какой держалась кёльнская строительная ложа, но въ примѣненіи этой системы обнаруживаетъ однакожь и извѣстную долю самобытности. Онъ пятикорабельный, безъ поперечья; каждый корабль замыкается клирообразнымъ многоугольникомъ, но клиросъ боковыхъ кораблей лежалъ наискось, какъ въ Арвейлерѣ, только съ живописнѣйшимъ еще эффектомъ, благодаря своему удвоенію. Двойные боковые корабли — одинаково значительной высоты; напротивъ середній корабль (35-ти футовъ въ ширину и только 75-ти вышиною) безъ чрезвычайнаго подъема, свойственнаго французскимъ соборамъ, представляетъ строгомѣрное, сдержанное пространственное развитіе, такъ что и здѣсь видна въ цѣломъ по крайней мѣрѣ нѣкото-

рая наклонность къ достиженію эффекта «хоромной системы». Восточная половина зданія выстроена къ началу 14-го столѣтія, остальное — послѣ,



Замо̀къ клироса въ ксантенскомъ соборѣ. По Шиммелю.

но все держится однако предначертанной исперва системы, хотя и въ позднѣйшемъ ея видообразованіи.

Подобныя же общія черты замѣтны въ группѣ монументовъ югозападной Германіи, верхнерейнскихъ и смежныхъ съ ними швабскихъ и швейцарскихъ земель.

И здѣсь видимъ сначала нѣкоторые отзывы перехода отъ романской архитектуры, какъ наприм. въ руффахской церкви въ верхней Альзаціи, въ церкви учрежденнаго въ 1245 г. цистерціанскаго монастыря Гнаденталя близъ Швебишъ-Галля, въ порталѣ рехентсгофенской церкви, невдалекѣ отъ Штутгарта, и т. д.

И здѣсь встрѣчаемъ образцы готики, сводимой къ простѣйшимъ основнымъ формамъ, въ орденскихъ церквахъ и въ другихъ, которыя строились по ихъ примѣру; таковы: цистерціанская церковь въ Каппелѣ, въ цюрихскомъ кантонѣ, очень незатѣйливыя доминиканскія церкви въ Цюрихѣ (говорятъ, будто 1230 г,), въ Базелѣ (клиросъ 1261—69), въ Бернѣ (съ 1265); — простая колончатая доминиканская церковь въ Эсслингенѣ (св. Павла, освященная 1268 г.); выстроенная тамъ въ подобномъ же родѣ, только въ болѣе легкихъ формахъ, францисканская церковь св. Георгія, которая недавно вся почти снесена; — отдѣланная такъ же строго, но снабженная благолѣпными наружными частями, Маріинская церковь въ Рейтлингенѣ (1247—1343).

Далѣе и здѣсь предстаетъ намъ усвоеніе французской системы въ полной выработкѣ блестящихъ ея формъ и также съ явными свидѣтельствами

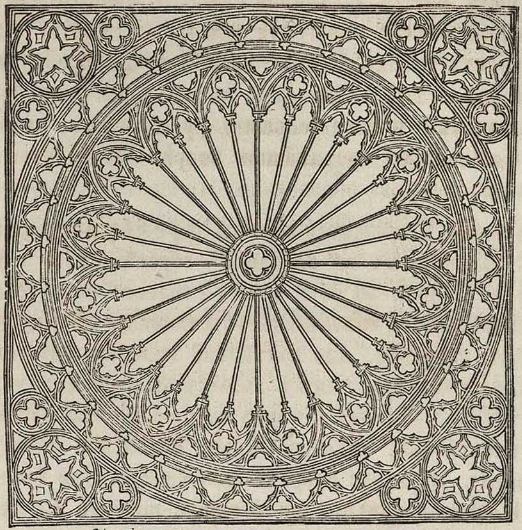
самобытныхъ пріемовъ. Важнымъ произведеніемъ въ этомъ именно вкусѣ является вопервыхъ фундушевая церковь въ Вимфенъ-им'Талѣ, которая, по достовѣрному историческому свидѣтельству, построена съ 1262 по 1278 г. мастеромъ, образовавшимся въ Парижѣ и, какъ тогда обыкновенно говорили, — «французскимъ дѣломъ» (opere francigeno). Кромѣ немногихъ маловажныхъ частей восточной стороны, свидѣтельствующихъ, что постройка начата еще во всей строгости вышеприведенныхъ зданій, совокупность ея представляетъ вполнѣ выработавшійся стиль французской школы, и притомъ съ такой зрѣлостью и живостью во всѣхъ расчлененіяхъ, что, сравнительно съ детальными формами большихъ французскихъ соборовъ и съ ихъ по большой части нѣсколько древнѣйшею порой, это обличаетъ уже новую ступень развитія.

Къ той же почти эпохѣ относится корабль фрейбургскаго мюнстера, [1] въ Брейсгау (съ означеніемъ на западной сторонѣ 1270 г.). Внутренняя его система, обусловленная въ образованіи столповъ не совсѣмъ выгоднымъ вліяніемъ романизма, лишена вполнѣ-соотвѣтственнаго ей развитія въ особенности недостаткомъ трифорія, или постѣнной галереи; зато система наружныхъ устоевъ отличается простымъ и яснымъ благородствомъ. Притомъ въ древнѣйшихъ восточныхъ частяхъ замѣтно еще вліяніе вышеописаннаго грубо-сокращеннаго стиля готики, тогда какъ все остальное развернуто уже въ богатѣйшихъ формахъ. Западная сторона снабжена внутри богато-отдѣланной входною сѣнью (Halle), а поверхъ ея башнею, которая въ нижнихъ своихъ ярусахъ очень проста. (Блестящій верхъ ея принадлежитъ уже слѣдующей эпохѣ).

Равно и законченная въ 1275 г. корабельная постройка страсбургскаго мюнстера подходитъ къ этой же системѣ, но отличается болѣе геніальной и оживленной выработкой внутренности; она соотвѣтствуетъ кораблю церкви Сен'Дені и вѣроятно опирается на изученія этого именно храма, но съ удачнымъ притомъ ограниченіемъ излишней высокопарности, съ широкимъ вообще замысломъ и вполнѣ гармоническимъ пространственнымъ эффектомъ. Къ нему съ 1277 г. примкнуло фасадное сооруженіе, [2] по плану и подъ руководствомъ мастера Эрвина Штейнбахскаго. И тутъ видно изученіе французскихъ образцовъ; общее расположеніе, весь распорядокъ частей, главные декоративные элементы тѣ же самые, что и въ великолѣпныхъ соборныхъ фасадахъ сѣверной Франціи. Только все это выработалось здѣсь въ болѣе плавное благородство, въ болѣе одушевленную грацію. Соразмѣрности и массы вообще просты, но въ надлежащихъ мѣстахъ употреблено изящно-легкое расчлененіе; скульптурныхъ прикрасъ много, но безъ того крайняго преизбытка, который подавляетъ во французскихъ образцахъ. Потомъ, вполнѣ уже оригинально, приходитъ сюда отдѣлка тонкимъ брусковымъ и прорѣзнымъ узоромъ, который, раскидываясь по всѣмъ порожнимъ площадямъ, придаетъ воздушною игрою формъ прозрачную одежду тяжелымъ массамъ. Это первый, правда только еще декоративный, но удивительно эффект-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 53, фигг. 1—4. — [2] Тамъ же, рис. 53, фиг. 8.

ный опытъ преобразить въ живое расчлененіе даже и тяжеловѣсную форму внѣшнихъ опоръ. Въ розетное окно середней части сооруженія вставлена лучистая прорѣзь, подлинно очаровательная въ своемъ родѣ. По смерти Эрвина (1318 г.) постройка продолжалась по его плану еще въ теченіе двад-



Розетное окно въ фасадѣ страсбургскаго мюнстера. По Шапюи.

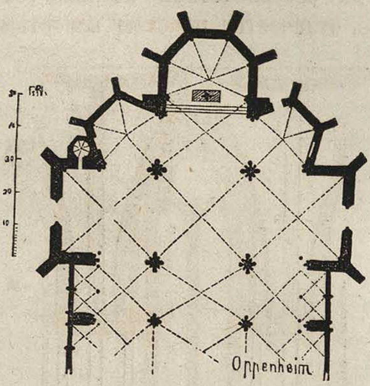
цати лѣтъ; тогда допущены были нѣкоторыя измѣненія, съ тѣмъ чтобъ выиграть болѣе пространства кверху. Все возводимое за тѣмъ впослѣдствіи обдѣлывалось уже совсѣмъ на иной ладъ.

Къ этой же эпохѣ принадлежатъ далѣе: въ Альзаціи кольмарскій мюнстеръ (повидимому, въ существенныхъ его частяхъ); клиросъ церкви св. Ѳомы въ Страсбургѣ (съ 1270 г.); позднѣйшія части главной церкви въ Шлетштадтѣ; — въ Швабіи салемская церковь (Сальмансвейлеръ, 1282—1311), простое по плану сооруженіе съ пребогато-выработанной прорѣзью въ окнахъ.

По среднему Рейну и въ смежныхъ съ сѣверовостока гессенскихъ земляхъ особенности нѣмецкой готики развиваются въ обширномъ размѣрѣ и въ опредѣленно-выраженной формаціи.

Правда, и здѣсь нѣтъ недостатка въ примѣрахъ, повторяющихъ данныя только формы и способъ обдѣлки ихъ по описаннымъ выше образцамъ. Маленькая церковь въ Гейсниддѣ, въ Веттерау, хранитъ (въ корабельной своей

части) переходный еще типъ раннеготическаго стиля въ упрощенно-грубой формаціи. Нѣчто подобное замѣчаемъ также въ клиросѣ и башнѣ Николаевской церкви во Франкфуртѣ на Майнѣ.—Клиросъ Катерининской церкви въ Оппенгеймѣ (съ 1262 г.), при своей обычно-простой, раннеготической формѣ, замѣчателенъ лежащими накось боковыми часовнями по угламъ между поперечья и клироса, подобно тому, какъ встрѣчается это въ Сен' Жангу́ въ Тулѣ, да отчасти, пожалуй, и въ иныхъ нижнерейнскихъ образцахъ (въ Арвейлерѣ и Ксантенѣ), съ тою, конечно, разницей, что обдѣлка тутъ свободнѣе. (Блестящее корабельное сооруженіе относится къ началу слѣдующей эпохи). —Къ боковымъ кораблямъ майнцскаго собора пристроены, съ 1279 г., боковыя часовни, которыхъ окна развертываютъ все великолѣпіе узорчатой прорѣзи, доходящей до самыхъ игривыхъ комбинацій.



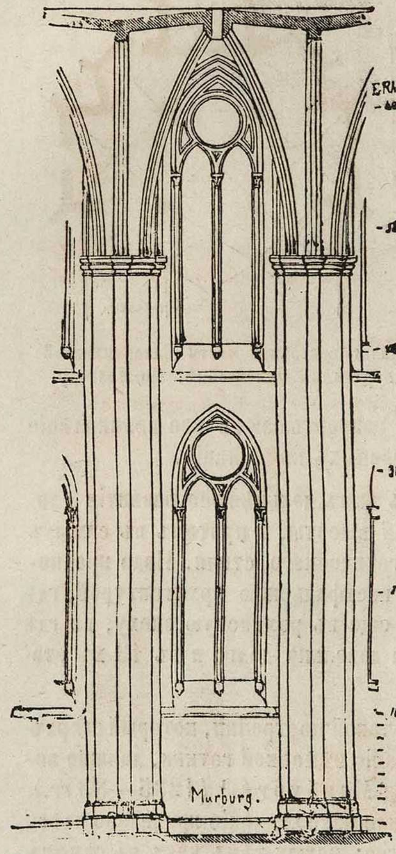
Планъ восточной части Катерининской церкви въ Оппенгеймѣ. По Моллеру.

Но особенно эти мѣстности представляютъ намъ дальнѣйшее развитіе «хоромной системы», съ кораблями одинаковой высоты, и притомъ въ самыхъ раннихъ, рѣзко отчеканенныхъ образцахъ готическаго стиля. Надо предполагать тутъ извѣстное взаимнодѣйствіе съ вестфальскою архитектурой, гдѣ способъ хоромнаго сооруженія установился еще въ романскую эпоху, но гдѣ зато держались этой романской его формы довольно долго и въ 13-мъ столѣтіи.

Раннимъ характеристическимъ примѣромъ такой постройки, который сверхъ того значительно повліялъ и на все образованіе нѣмецкой готики, должно вопервыхъ привести Елисаветинскую церковь въ Марбургѣ [1] (1235—83 гг.). Новое въ готической системѣ пространственное расположеніе проведено здѣсь и рѣшительно, и въ высокой степени эффектно; между тѣмъ какъ въ самомъ способѣ обдѣлки повторяются еще формы, выработавшіяся для системы возвышеннаго надъ другими средняго корабля. Внутренность покоится на могучихъ круглыхъ столпахъ, обставленныхъ пристрѣлинами, — такихъ, какіе употреблялись первоначально въ видѣ опоръ для поддержки гораздо бо̀льшихъ тяжестей. Крылья поперечныхъ кораблей замыкаются клирообразными многоугольниками, подобными настоящему клиросу восточной стороны. Система оконъ слѣдуетъ въ расположеніи и обдѣлкѣ образцу Богородичной церкви въ Трирѣ; она двуярусная, тогда какъ, не смотря на то, вся внутренность составляетъ одно сплошь-нераздѣльное верховое пространство. Фасадъ снабженъ башеннымъ сооруженіемъ, превосходно развитымъ въ простыхъ своихъ массахъ; но легко подымающіяся верхнія части послѣдняго обличаютъ еще раз-

[1] Denkmäler der Kunst рис. 43, фигг. 6 и 7.

ныя попытки придать ему во что бы ни стало предполагавшійся эффектъ; а совокупность фасада представляетъ главныя черты такого сооруженія со всѣми особенностями нѣмецко-готическаго стиля. Порталъ между башнями отличается простою ясностью и весьма умѣренно украшенъ скульптурой; надпортальныя части принадлежатъ позднѣйшему времени. Въ двухъ маленьныхъ боковыхъ порталахъ замѣтны еще слѣды романизма.



Елисаветинская церковь въ Марбургѣ. Внутренняя система. По Моллеру.

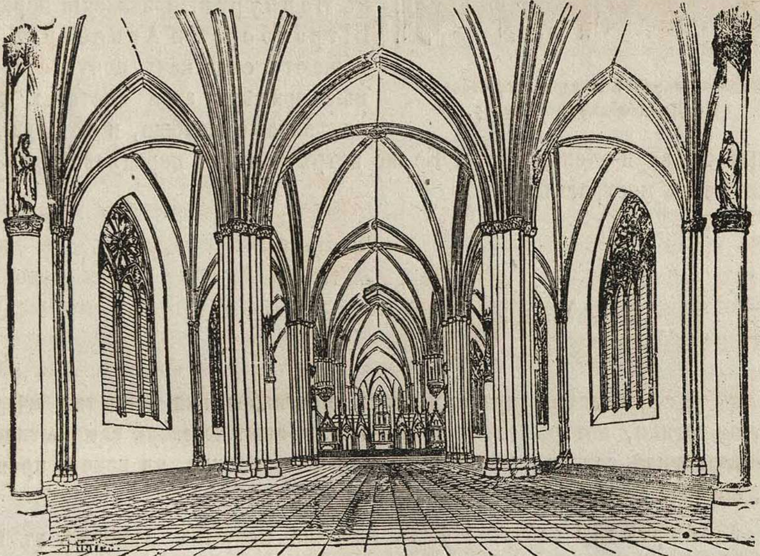
Фундушевая церковь въ Вецларѣ держится того же самаго устройства; но въ обдѣлкѣ подробностей представляетъ свидѣтельства переходовъ по всѣмъ возрастамъ готическаго стиля (въ клиросѣ). Окна здѣсь уже не двуярусныя, а удлинненной, нераздѣльной формы; но въ то же самое время главный порталъ, находящійся на южной сторонѣ зданія, отличается еще полуроманскимъ складомъ.—Другіе примѣры подобнаго стиля, принадлежащіе отчасти слѣдующему столѣтію, находимъ въ Грюнбергѣ, Фридбергѣ, Гайнѣ, Франкенбергѣ, Веттерѣ, Альсфельдѣ. Но объ этихъ зданіяхъ нѣтъ еще такихъ обстоятельныхъ извѣстій, которыя дозволяли бы положительно опредѣлить разновременныя ихъ части.

Соборъ во Франкфуртѣ на Майнѣ основанъ въ 1238 г.; передніе корабли относятся къ этому именно періоду постройки. Они также системы хоромнаго сооруженія, но подъ вліяніемъ упрощенно-строгаго способа обдѣлки, особенно въ простыхъ основныхъ формахъ нутреныхъ столповъ. — Церковь св. Стефана въ Майнцѣ болѣе подходитъ къ вышеприведеннымъ гессенскимъ зданіямъ.

Другіе характеристическіе памятники той эпохи, замѣчательные особенностями своего склада, слѣдующіе: монастырская церковь въ Альтенбергѣ на р. Ланѣ (около 1267 г.), одноприделѣльная, съ просторными хорами для монахинь наверху; — такъ-называемый «высокій залъ» (der hohe Saalbau) въ марбургскомъ замкѣ, простою строгостью своихъ формъ рѣзко противоположный декоративной роскоши чертоговъ позднероманскаго стиля; — такъ-называемая «жидовская купальня» (Judenbad) во Фридбергѣ, водоемная постройка съ колончатою лѣстницей для схода внизъ.

Мы сейчасъ только упоминали о романскомъ хоромномъ строительствѣ въ Вестфаліи и о томъ, какъ долго оно держалось. Принадлежащіе сюда памятники, со включеніемъ значительныхъ построекъ, стоящихъ на переходѣ между романскимъ и готическимъ способомъ отдѣлки, — соборъ въ Падерборнѣ, мюнстерская церковь въ Герфордѣ, корабль фундушевой церкви св. Маріи въ Липпштадтѣ, приведены были нами прежде (I, 530). Къ нимъ, также въ качествѣ переходныхъ еще построекъ, но съ преобладаніемъ уже готическаго элемента, примыкаютъ Іоанновская церковь въ Оснабрюкѣ и Николаевская часовня въ Оберъ-Марсбергѣ, — послѣдняя прелестно выработанное сооруженіе съ самыми граціозными романскими формами въ древнѣйшихъ своихъ частяхъ и съ самымъ благороднымъ развитіемъ раннеготическаго стиля въ позднѣйшихъ.

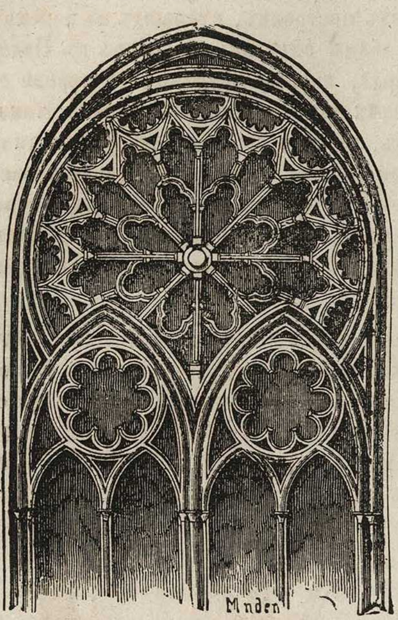
По отношенію къ ранней готикѣ заслуживаютъ потомъ вниманія нѣкоторыя многоугольныя клиросныя постройки, именно: клиросы Петровской церкви въ Зёстѣ, съ тройнымъ многоугольнымъ плано очертаніемъ, церкви св. Ѳомы тамъ же, приходской церкви въ Гаммѣ, а также и клирообразно замкнутое сѣверное крыло поперечнаго корабля въ падерборнскомъ соборѣ. — Сверхъ-того маленькая церковь въ Гиркгаузенѣ и башенная сѣнь приходской церкви въ Брилонѣ.



Внутренній видъ минденскаго собора. По Шиммелю

Самобытно-выработавшаяся готическая система существенно принадлежитъ въ Вестфаліи повидимому только послѣдней четверти 13-го вѣка. Отличнѣйшимъ образцомъ ея можетъ служить корабельное сооруженіе минденскаго собора. Оно равномѣрно относится къ разряду такъ-называемыхъ «хоромныхъ», которыхъ система развита въ немъ какъ не льзя лучше и

вполнѣ сообразно съ своими началами. Здѣсь точно такъ же исчезъ малѣйшій отзывъ романизма, какъ во внутреннемъ расположеніи всякій слѣдъ готическаго паренья въ высоту. Пространственные размѣры широки и свѣтлы; столпы, круглые и обставленные каждый осьмью пристрѣлинами различной толщины, подымаются вверхъ легко и свободно; такъ же легко отрѣшаются отъ ихъ капителей и ребра свода, смотря по изгибамъ потолка. Окна боковыхъ стѣнъ, при всемъ широкомъ своемъ просторѣ, не вредящія однако твердости строевыхъ массъ, заполнены чрезвычайно богатой декоративной прорѣзью, сохранившей еще всю энергію раннеготическаго видообразованія въ подробностяхъ.



Окно въ кораблѣ минденскаго собора.
По Калленбаху и Шмидту.

Церковь св. Іакова въ Липпштадтдѣ, фундушевая церковь въ Лемго, нижняя городская церковь въ Варбургѣ, приходскія церкви въ Штромбергѣ и Арнсбергѣ примыкаютъ сюда какъ почти современные примѣры этой системы, менѣе затѣйливые вообще, и отчасти обдѣланные пожалуй очень просто. Ее же встрѣчаемъ въ передѣлкахъ разныхъ древнѣйшихъ построекъ.

Саксонскія земли представляютъ многообразныя попытки мѣстнаго усвоенія готики, которыя хотя отчасти и любопытны своей самобытностью, но не водворили однако ни какого общаго направленья, ни какого производства, которое моглобъ назваться школою.

Магдебургскій соборъ [1] былъ конечно первымъ зданіемъ въ цѣлой Германіи, усвоившимъ себѣ прежде всѣхъ и еще подъ рѣшительнымъ господствомъ романскаго стиля существенные элементы пріемовъ французской ранней готики. О древнѣйшихъ частяхъ его, отличавшихся характерно-романскою обдѣлкою, говорено было выше (I, 534). Верхъ клироса и поперечья, строившійся приблизительно до 1300 г., составлялъ ихъ продолженіе, но

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 53, фиг. 5; 54 A., фиг. 7 и сл.

уже въ болѣе готической формѣ. (Все прочее возведено впослѣдствіи). — Какъ ничтожные остатки самой ранней, переходной еще готики въ верхне-саксонскомъ краѣ должно привести развалины церкви въ Родѣ и клироса въ Вейдѣ, равно какъ и францисканской церкви въ Альтенбургѣ. — Къ нимъ примыкаетъ массивно-простой фасадъ церкви Пресв. Богородицы въ Акенѣ на Эльбѣ.

Полонъ характерной своеобразности западный клиросъ наумбургскаго собора (чуть ли не съ 1249 г.). Простой по замыслу, вездѣ крѣпко сомкнутый въ своихъ частяхъ, отличается онъ сильнымъ и живоподвижнымъ расчлененіемъ, которое перенесено здѣсь въ законъ готики, какъ лучшее наслѣдіе народно-романскаго чувства формы, и которое проступаетъ и въ орнаментныхъ узорахъ. Высокій амвонъ, подѣляющій этотъ клиросъ отъ середняго пространства собора, обличаетъ то же самое направленіе, только въ болѣе декоративной обдѣлкѣ. — Клиросъ фортской церкви (въ Шульфортѣ, съ 1251 по 1268 г.)носитъ подобныя тому коренныя черты, развитыя еще легкоподвижнѣе и также не безъ нѣкоторыхъ романскихъ отголосковъ въ подробностяхъ.

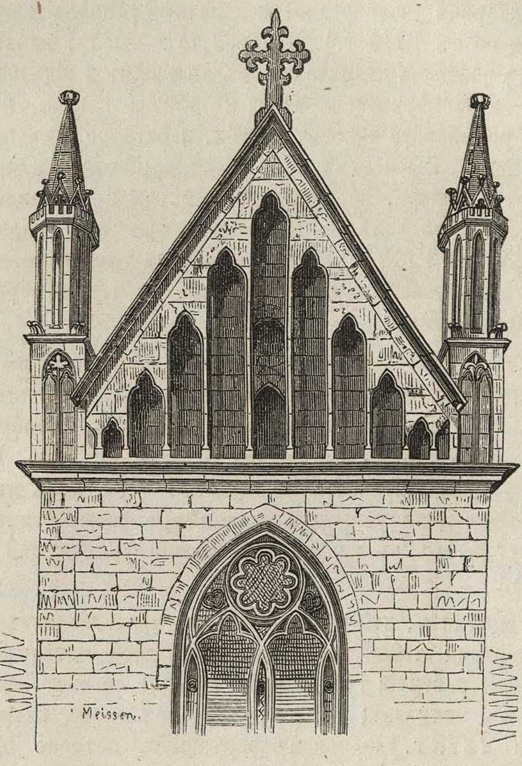
Эрфуртъ въ крытомъ ходѣ своего собора обладаетъ такимъ памятникомъ, который, иногда въ неловкихъ еще попыткахъ, переходитъ отъ сдающей на готику романской формы къ различнымъ пріемамъ самобытно-готической обдѣлки. — Тамошнія орденскія церкви Босыхъ братьевъ, Проповѣдниковъ и Августинцевъ можно привести въ примѣръ того, какъ въ подобныхъ сооруженіяхъ обыкновенно упрощали готическую форму стиля. — Такую жь точно простоту видимъ въ клиросѣ тамошней фундушевой церки св. Севера (1273 г.).

Гейлигенштадтъ, что въ Эйхсфельдѣ, представляетъ въ фундушевой церкви св. Мартина такой памятникъ послѣдней четверти 13-го столѣтія, который при развитіи готической системы не отступается отъ основныхъ романскихъ мотивовъ; а Брауншвейгъ — въ клиросѣ церкви св. Эгидіи (послѣ 1278 г.) — такое сооруженіе, которое передаетъ французскій мотивъ въ дебелой и часто еще подавляющей тяжеловѣсности. (Корабль ея — нѣсколько позднѣйшая хоромная постройка).

Напротивъ, гальберштадтскій соборъ, то-есть западная, примыкающая ближе къ фасаду (I, 534) часть переднихъ кораблей его, усвоиваетъ себѣ французскую систему чрезвычайно счастливо и придаетъ ей во всѣхъ соразмѣрностяхъ, въ общемъ распорядкѣ и въ расчлененіи самую чистую и благородную выработку. (Та же система, только въ позднѣйшей уже обдѣлкѣ, продолжается и во всѣхъ прочихъ частяхъ зданія).

Только немногіе памятники слѣдуютъ хоромной системѣ гессо-вестфальскихъ областей. Корабль ніэнбургской церкви представляетъ намъ подобный примѣръ въ простой и благородной обдѣлкѣ. — Маріинская церковь въ Хейлигенштадтѣ передаетъ эту систему въ своеобразномъ характерѣ, съ осьмиугольными столпами внутри, которые обставлены по угламъ пристрѣлинами. Стоящая возлѣ церкви маленькая часовня св. Анны — миловидное декоративное сооруженіе раннеготическаго стиля. — Еще своеобраз-

нѣе мейсенскій соборъ, начатый во второй половинѣ 13-го вѣка и оконченный въ главныхъ своихъ частяхъ въ первой половинѣ слѣдующаго. Въ силу романскаго преданія (или подъ вліяніемъ крайне-упрощенной готики орденскихъ построекъ) онъ снабженъ внутри четыреугольными столпами, которые и съ передней и съ задней стороны подѣлены плавнымъ расчлене-



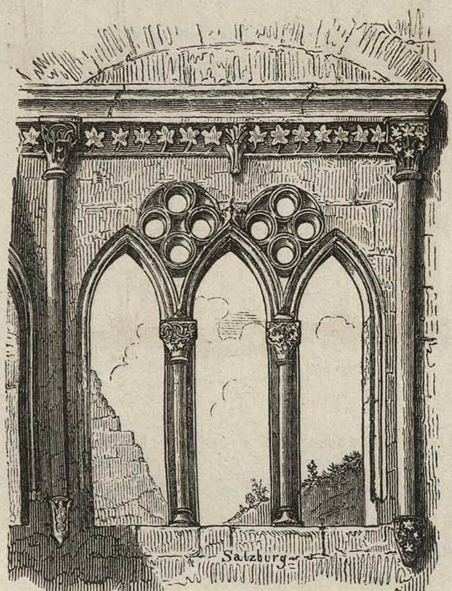
Южное крыло поперечнаго корабля мейсенскаго собора. По Швехтену.

ніемъ. Поэтому въ эффектѣ внутренняго пространства обнаруживается особаго рода смѣнная игра между массивно-связанною силой и легкимъ движеніемъ. (Ближайшіе къ поперечью столпы, обдѣланные проще остальныхъ, принадлежатъ еще постройкѣ 13-го столѣтія, а всѣ другіе — позднѣйшей). Нѣкоторыя части, какъ наприм. южный щипецъ поперечнаго корабля, отличаются характерно-декоративною формаціей. Рядомъ съ соборомъ стоятъ часовня св. Магдалины и красивая осьмиугольная двуярусная часовня св. Іоанна (1291 г.).

Еще болѣе одиночно попадаются раннеготическіе монументы въ остальныхъ германскихъ краяхъ.

Прежде всего подходятъ сюда богемскіе по близкому отношенію своему къ саксонскимъ. И здѣсь еще ощутительны отголоски романизма. Такъ наприм. въ упомянутой нами выше (I, 535) церкви св. Агнесы въ Прагѣ, Такъ же въ весьма важномъ корабельномъ сооруженіи Варѳоломеевской церкви въ Колинѣ, — хоромной постройкѣ, энергически развернутой изъ полуроманскаго еще основанія и отличающейся богатою растительною орнаментикой, — и наконецъ въ каурцимской церкви, обдѣланной на такой же ладъ. — Очень простое зданіе раннеготическаго пошиба, безъ примѣси романизмовъ, представляетъ древняя синагога въ Прагѣ.

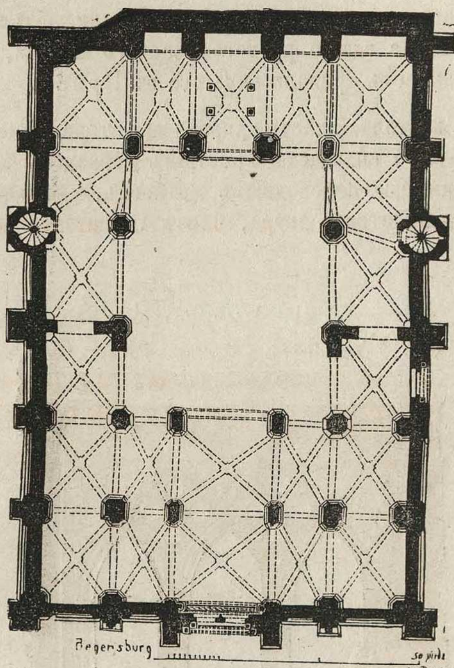
Франконія въ восточной части клироса мюнстерской церкви въ Гейльсброннѣ (1263 — 80) обладаетъ простымъ образцомъ зарождающейся готики, также съ примѣсью переходныхъ мотивовъ, а въ щипцовыхъ аркадахъ зальцбургскаго монетнаго двора, близъ Нейштадта на Залѣ, — очаро-



Аркада въ щипцѣ зальцбургскаго монетнаго двора. По Гейделофу.

вательнымъ декоративнымъ произведеніемъ того же пошиба. — Какъ на значительную постройку исхода этого вѣка должно указать на корабль церкви св. Лоренца въ Нюрнбергѣ; въ живомъ расчлененіи столповъ, надъ которымъ стѣны подымаются тяжелыми массами, воспроизводитъ онъ французскую систему. Богато отдѣланный фасадъ этой церкви въ существенныхъ его частяхъ надо отнести къ слѣдующей эпохѣ. (Клиросъ принадлежитъ исходной порѣ готики).

Для Баварiи особенно важны нѣкоторыя постройки въ Регенсбургѣ: церковь св. Ульриха (такъ-называемый «старый приходъ»), зданiе совсѣмъ необычайнаго сооруженья, прямоугольникъ съ обходами и хорами вокругъ, удивительнѣйшая смѣсь формъ романскихъ и полуроманскихъ съ первично и законченно готическими; здѣсь по произволу то держались старины, то склонялись къ весьма развитому уже новому, такъ что, не смотря на старобытные мотивы, вы ясно видите что время постройки должнò во вся-



Планъ „стараго прихода" Въ Регенсбургѣ. По Поппу и Бюлау.

комъ случаѣ относиться къ исходу столѣтiя; Доминиканская церковь, 1274 — 77 гг., зданiе, возведенное въ строгихъ формахъ этихъ орденскихъ построекъ, но конечно значительнѣйшее изъ всѣхъ, обширное, полное достоинства и выработанное въ самыхъ благородныхъ размѣрахъ; наконецъ— древнѣйшiя части собора, основаннаго въ 1275 г. Это роскошное и величаво задуманное сооруженiе, котораго главныя черты, разсчитанныя на строгомѣрное распредѣленiе пространства, кажется даны были въ первоначальномъ планѣ. Но немногое изъ того, чтò выполнено, принадлежитъ разсматриваемой нами порѣ, именно только низъ трехчастнаго (отвѣчающаго кораблямъ) клироса, который даже и въ прикрасахъ носитъ пошибъ первобытной готики, да еще на южной сторонѣ, вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими частями, все сооруженiе боковаго клироса, отличающееся строго-выдержанною обдѣлкой.

Покамѣстъ трудно еще рѣшить, что́, кромѣ этого, въ Баваріи можетъ относиться къ 13-му вѣку, — хоть бы наприм. часовня св. Афры въ Зелиге нталѣ, близъ Ландсгута.

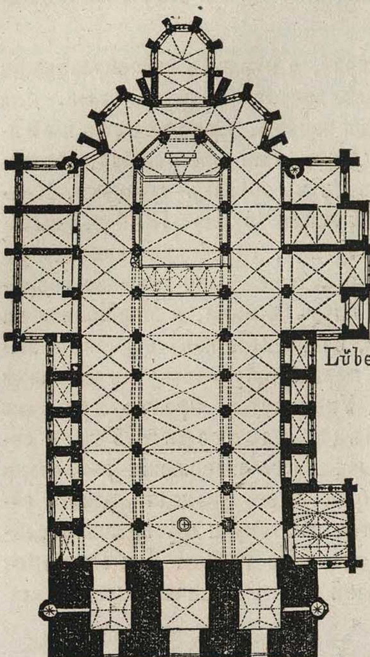
О вступленіи готики въ австрійскіе края, о первомъ видообразованіи ея здѣсь въ 13-мъ вѣкѣ, также нѣтъ у насъ достаточныхъ извѣстій. Для стиля нѣкоторыхъ орденскихъ церквей, каковы наприм. фризахская и виллахская въ Каринтіи и т. д., надо предполагать такія же условія, какими опредѣлялось сооруженіе подобныхъ храмовъ и въ другихъ странахъ. Клиросъ миноритской церкви въ Петтавѣ въ Штиріи (около 1286 г.) выдаютъ за развитую уже раннеготическую постройку, городскую приходскую церковь въ Муравѣ, тамъ же, за раннее, но еще массивно-тяжелое сооруженіе. Монастырская церковь въ Имбахѣ, близъ Кремса, и Маріинская на Лехѣ церковь Нѣмецкаго Ордена въ Грацѣ, приводятся какъ однородно выработанные монументы готики, и постройка первой пріурочивается къ эпохѣ 1269 — 89 гг., а послѣдней къ 1283 г. Упомянутые прежде крытые ходы въ Хейлигенкрёйцѣ, Лиліэнфельдѣ, Клостернёйбургѣ содержатъ въ себѣ переходныя формы отъ роскошнаго завершенія романизма къ готическому стилю и отчасти образцы блестящаго расцвѣта ранней готики. Въ Хейлигенкрёйцѣ присоединяются къ этому и другія значительныя черты, каковы наприм. спальныя хоромы (die Hallen des Dormitoriums) въ нижнемъ ярусѣ, которыя, при всей простотѣ плана, представляютъ элементы раннеготической обдѣлки.

Въ заключеніе должно еще оглянуть края германскаго сѣверовостока, при неослабно-продолжавшемся въ эту сторону онѣмеченіи туземныхъ племенъ. Въ поздній періодъ романизма, далеко въ глубь 13-го столѣтія, здѣсь выработалась техника кирпичнаго зодчества и, во взаимодѣйствіи съ характеромъ національныхъ условій быта, породила особенные способы и пріемы художественной обдѣлки. Готическая форма стиля вошла сюда только подъ исходъ 13-го столѣтія и ознаменовалась небольшимъ числомъ замѣчательныхъ произведеній. Обдѣлка готики подверглась здѣсь тѣмъ же преобразующимъ условіямъ, что и романизмъ.

Самый западный памятникъ раннеготическаго кирпичнаго зодчества — это развалина монастырской церкви въ Гуде, недалеко отъ Берне въ Ольденбургѣ, — значительное столповое сооруженіе съ романскими еще отголосками, но выработанное уже съ благородною граціей, придающей этимъ остаткамъ чрезвычайно выдающійся пошибъ.

Любекъ обладаетъ нѣсколькими готическими памятниками поздней поры вѣка, въ массивно-простой, тяжеловатой обдѣлкѣ: таковы церкви св. Іакова и св. Эгидіи; обѣ возведены на хоромный ладъ, но послѣдняя оживлена нѣкоторыми тонкими чертами расчлененья. Такова еще начатая въ

1276 г. Маріинская церковь, колосальная постройка, повторяющая систему французскихъ соборовъ (середній корабль пущенъ на 44 фута въ ширину и на 134 въ вышину) въ самой простой, безприкрасной строгости, дѣйствуя одною только силой своихъ массъ и своихъ пространственныхъ размѣровъ. — То, что́ примыкаетъ къ этимъ стремленіямъ въ мекленбургскомъ краѣ, какъ наприм. основанная 1291 г. церковь въ Доберанѣ, — все существенно относится уже къ слѣдующей эпохѣ готики.



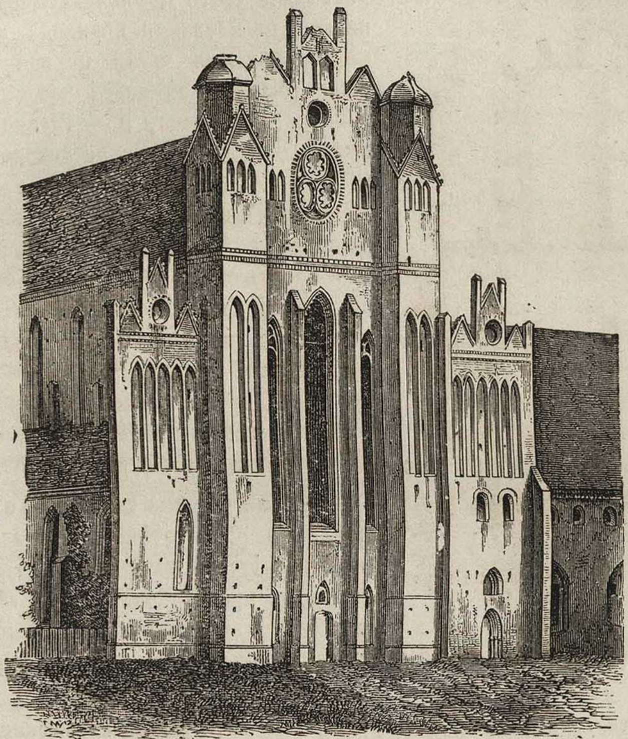
Планъ Маріинской церкви въ Любекѣ. По Шлëссеру и Тишбейну.

Въ бранденбургской мархіи численный перевѣсъ раннеготическихъ памятниковъ — дознанное дѣло. Нѣкоторые изъ нихъ (какъ часто водилось прежде) еще гранитные, но съ употребленіемъ при томъ болѣе удобной кирпичной техники для обналички проемовъ. Таковы переходныя еще церкви св. Іоанна и св. Іакова въ Пренцлау, а равно и часть монастырскихъ зданій основаннаго въ 1250 г. монастыря Зедѐника. — Самобытную кирпичную постройку, въ особенной притомъ выработкѣ, представляетъ монастырская церковь въ Берлинѣ [1] (съ 1271 г.), также съ отзывами переходнаго стиля въ кораблѣ; это — могучее столповое сооруженіе, замѣчательно обдѣланное въ орнаментной части и уже легко-эффектное въ своемъ нѣсколько позднѣйшемъ клиросѣ. Также благолѣпная церковь хоринскаго монастыря (послѣ 1273 г.) съ разноформными столпами, съ многоразличнымъ расчлененіемъ и съ хорошими первоначальными попытками удовлетворить требованіямъ новоусвоенной системы при стѣснительныхъ условіяхъ туземной техники.— Далѣе — цѣлый рядъ другихъ, не такъ важныхъ монастырскихъ построекъ, отчасти захватывающихъ архитектурныя отношенія слѣдующаго уже вѣка, въ Губенѣ, Гавельбергѣ, Нёйендорфѣ въ Старой Мархіи (Altmark), въ Бранденбургѣ, Нёй-Руппинѣ, Кёнигсбергѣ въ Новой Мархіи, въ Пренцлау, Нёй Бранденбургѣ въ Старгардскомъ округѣ, Грамцовѣ въ Укермаркѣ; также нѣкоторыя маленькія городскія церкви: въ Нёйштадт' Эберсвальде, во Франкфуртѣ на Одерѣ (Николаевская церковь), въ Лукау (фасадъ мѣстной Николаевской церкви).

Въ Помераніи должно привести позднѣйшія части корабля монастырской церкви въ Кольбацѣ, корабль камминскаго собора, художественно и

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 56, фиг. 7.

строгомѣрно выработанное столповое сооруженіе, и монастырскую церковь св. Екатерины въ Штральзундѣ (говорятъ, будто 1251—1317 гг.), съ круглыми, а также и осьмиугольными столпами въ кораблѣ.

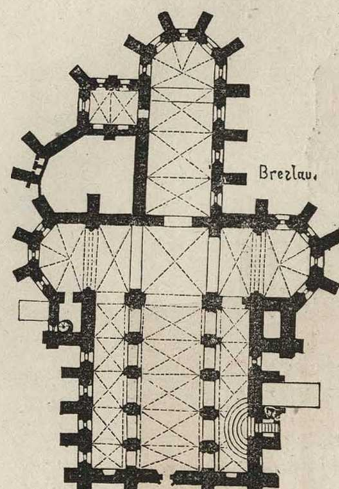


Западный фронтонъ хоринской церкви. По Брехту.

Въ Пруссіи изъ церковныхъ зданій этой эпохи слѣдуетъ назвать только Маріинскую церковь въ Эльбингѣ, оконченную, какъ полагаютъ, въ 1284 г., но впослѣдствіи значительно передѣланную. — Важнѣе построеніе укрѣпленныхъ зáмковъ рыцарей Нѣмецкаго ордена, основавшаго въ этомъ краѣ свое господство. Начало этихъ сооруженій, выработавшихся потомъ отчасти съ такой величавой и своеобразной пышностью, принадлежитъ исходу 13-го вѣка и тотчасъ же обнаруживаетъ то рыцарское благородство, какимъ вообще отличалось ихъ архитектурное направленіе. Сюда надо прежде всего отнести первое сооруженіе маріэнбургскаго зáмка (съ 1280 г.), отъ котораго въ такъ-названномъ послѣ «Высокомъ зáмкѣ» (Hochschloss) уцѣлѣли знаменательные остатки, именно въ сѣверномъ крылѣ; внѣшность послѣдняго, увѣнчанна янарядно-декоративнымъ, полуроманскимъ еще круглодужнымъ фризомъ, и высокострѣльчатая портальная его сѣнь напоминаютъ собой устройство восточныхъ зáмковъ, которое, кажется, и подлинно оказало здѣсь свое внушающее вліяніе. Потомъ—остатки лохштедтскаго зáмка на Фриш-

гафѣ, собственно тамошняя часовня, отдѣланная наподобіе вышеозначенныхъ частей Маріэнбурга.

Для раннеготической архитектуры Силезіи преимущественно важны нѣкоторые остатки въ Бреславлѣ: древнѣйшія части Доминиканской церкви съ изящными мотивами перехода къ готикѣ; первоначальныя части церкви св. Мартина (бывшей за̀мковой часовни); верхъ соборнаго клироса, и — главное — древнѣйшія части Святокрестовской церкви (1288—95 гг.). Послѣдняя съ растянутымъ въ длину клиросомъ, съ клирообразно обдѣланными крыльями поперечья и — что составляетъ рѣдкую особенность — съ криптовидною церковью (св. Вароооломея) какъ подъ этими частями, такъ и подо всѣмъ трехкорабельнымъ передомъ храма. Клиросъ (если не цѣлое сверхъ того криптовое пространство) относится къ вышеозначенному времени.



Планъ крипты Святокрестовской церкви въ Бреславлѣ. По Вибекингу.

За̀мковая часовня въ Ратиборѣ представляетъ раннеготическій стиль въ нарядно-граціозной выработкѣ. Кромѣ ея, къ числу произведеній 13-го вѣка относятъ еще тамошнюю Доминиканскую церковь, Миноритскую въ Троппау, и разныя церковныя постройки въ Бейтенѣ.

О переносѣ готики въ области бывшей польской державы знаемъ мы до сихъ поръ очень мало. Крайне поврежденная недавно доминиканская церковь въ Краковѣ обличаетъ въ древнѣйшихъ своихъ частяхъ повтореніе отдѣлки, употребленной въ бреславской доминиканской церкви.

Британскіе края.

Въ Англіи, послѣ того какъ переносъ готики на сооруженіе кантербёрійскаго клироса остался въ сущности безплоднымъ, попытки усвоенія этой формы стиля сдѣлались замѣтны вначалѣ 13-го столѣтія, и въ весьма обширной уже мѣрѣ со второй его четверти. Однакожъ національный характеръ противился принятію этой системы во всѣхъ крупныхъ ея послѣдствіяхъ (по французскому образцу), противился даже условному, но сколько-нибудь

замкнутому въ себѣ сладу этихъ послѣдствій (какъ въ Германіи); онъ въ сущности повелъ только къ декоративному употребленію новаго элемента, разработанному, правда, очень богато, оригинально и своенародно, но изначала придавшему англійской готикѣ характеръ какой-то игривой помѣси, ублюдочности.

Болѣе чѣмъ гдѣ-либо держались здѣсь за основу романскаго преданія, какъ со стороны пространственнаго распорядка, такъ и со стороны чрезмѣрно развернувшагося въ немъ декоративнаго направленія. Съ постоянно возростающей трезвостью въ распредѣленіи пространствъ охотно соединяли излишне-богатое расчлененіе подробностей и не меньшее богатство всякаго рода прикрасъ; преимущественно озабочиваясь этими деталями, легко отступались отъ могучихъ размѣровъ зданія, имѣвшихъ особенно для французской системы столь существенную важность съ самаго первоначала. — Церковныя пространства, теперь какъ и прежде, обыкновенно растягивались здѣсь въ длину, замыкались прямою линіей и, у значительныхъ памятниковъ, снабжались въ клиросной части вторымъ еще поперечнымъ кораблемъ, который, подчиняясь въ своихъ размѣрахъ главному поперечью, служилъ какъ бы подготовкой къ простѣйшему исходу пространственнаго движенія. Своеобразно при этомъ устройство продолговатой также часовни (такъ-называемой «Богородичной», Ladychapel), обыкновенно прилегающей къ восточной сторонѣ клироса. Размѣры зданія въ высоту, за очень немногими только изъятіями всегда вѣрные стародавнему закону высотъ базиличной системы, вообще говоря не значительны; формальной выработки воспаряющаго элемента здѣсь нѣтъ почти совсѣмъ. Въ романизмѣ для верховыхъ пространствъ довольствовались сплошь и рядомъ деревяннымъ покрытіемъ, которое не совсѣмъ было оставлено и при введеніи готической системы, а впослѣдствіи подавало поводъ къ очень оригинальнымъ развитіямъ. Сначала правда замѣняли его въ большей части случаевъ стрѣльчатымъ крестовымъ сводомъ, но или вовсе не связывая расчлененія послѣдняго съ расчлененіемъ опорныхъ частей, или только едва обозначая эту связь самыми легкими чертами; равно и систему внѣшнихъ устоевъ ограничивали однимъ безусловно необходимымъ, избѣгая всякаго самобытнаго ея развитія. Проемы, именно оконныя отверстія, довольно долго сохраняли слѣды романизма; ихъ обыкновенно выводили безъ узорчатаго переплета въ тонко стрѣльчатую дугу (такъ-называемыя «ланцетныя окна») и, смотря по пространственнымъ условіямъ, располагали въ группахъ. Башня надъ скресткомъ главнаго поперечья съ продольнымъ кораблемъ постоянно удерживалась изъ романскаго преданія; напротивъ для видообразованія фасада ни какого постояннаго закона не выработалось. — Тѣмъ богаче, какъ уже замѣчено, расчленялись отдѣльныя архитектурныя части въ плавномъ и легко дробящемся движеніи, съ выраженіемъ смѣлой прихоти и своевольнаго разгула. Столпы корабельныхъ аркадъ, многоразличные по коренному складу, разрѣшаются въ бездну тонкихъ колонокъ или стрѣлъ, а не то—сами игриво обставляются такими колонками. Не менѣе живая игра формъ, вызывающая иногда снова стародавніе рѣзные пріемы, заполняетъ арки, которыми сомкнуты столпы. Красивыя ланцетныя аркады покрываютъ стѣны внутри и снаружи. Такимъ же образомъ расчленяются оконныя и дверныя отверстія,

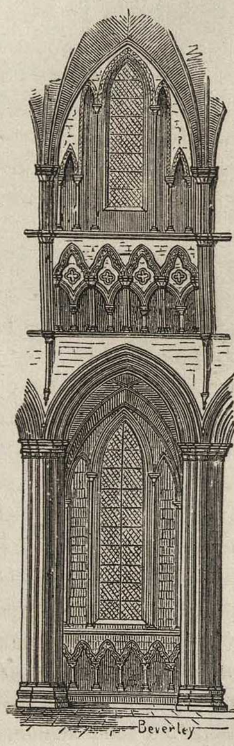
При этомъ должно однако замѣтить, что такъ какъ вообще мало заботились о правильномъ возведенiи фасада, то и порталы, въ свою очередь, не достигли самостоятельно-эффектнаго архитектурнаго развитiя; далѣе, — что вся архитектонико-декоративная система не имѣла ни какого особеннаго отношенiя къ скульптурной прикрасѣ, и что гдѣ иногда употреблялась послѣдняя, тамъ она по большой части привходила произвольно и безсистемно. Вообще вся декоративная эта сторона, не будучи связана ни какимъ глубокимъ архитектоническимъ организмомъ, далеко не была свободна отъ разнаго рода произвольностей. Арки, наперекоръ ритмическому закону, часто дѣлаются разнопровѣсныя. Тамъ, гдѣ они скрещиваются или группируются воедино и подаютъ болѣе или менѣе поводъ къ узорчатому расчлененiю, ихъ пускаютъ въ концентрически-параллельныхъ линiяхъ, также съ различнымъ опять провѣсомъ сравнительно-узкихъ и широкихъ арокъ, что̀ при кажущемся, внѣшне-схематичномъ согласiи обнаруживаетъ явное отсутствiе живого ритмическаго чувства. Тѣмъ же схематическимъ характеромъ отличается наконецъ и растительный орнаментъ англiйской ранней готики, которому придаютъ странно-условныя, свернутыя въ видѣ завитковъ лиственныя формы. Во всемъ этомъ есть элементы, сродственные раннеготическимъ системамъ Нормандiи, что̀ зависитъ отъ близкихъ политическихъ и народныхъ соотношенiй между обоими этими краями. Но памятники нормандскiе, подъ влiянiемъ сосѣдства великихъ архитектурныхъ школъ сѣверовосточной Францiи, отличаются болѣе крѣпкой внутренней связью, болѣе могучей всецѣлостью. Конечно и англiйская готика, сколь ни усильно преслѣдовала она частное свое направленье, не могла вполнѣ избѣгнуть этого влiянiя. Часто оно вторгается въ народно индивидуальный способъ одѣлки, такъ что частное видоразличiе англiйскихъ формъ смѣшивается съ видоразличiемъ французскихъ, или то въ большей, то въ меньшей степени преобразуется по закону послѣднихъ. Въ видѣ очень рѣдкаго исключенiя вполнѣ выработавшаяся французская система переносится иногда на англiйскую почву даже и во всей своей особенности, только весьма умѣренно видоизмѣняясь нацiональнымъ взглядомъ.

Къ самымъ раннимъ произведенiямъ англiйской готики принадлежатъ два хоромныхъ сооруженiя въ южныхъ округахъ, съ кораблями одинакой высоты,— такiе опыты пространственнаго склада, которые, напоминая сѣверогерманскiе образцы, опять-таки остались безъ дальнѣйшихъ послѣдствiй: это именно восточная пристройка къ клиросу винчестрскаго собора (съ 1202 г.) и клиросъ церкви храмовниковъ въ Лондонѣ (освященный 1240). Къ нимъ примыкаетъ еще крытое деревомъ хоромное сооруженiе или палата въ королевскомъ винчестрскомъ дворцѣ (закончено около 1236 г.).

Первопомянутая постройка еще содержитъ въ себѣ элементы переходные. Слѣды ихъ замѣтны также въ церкви Сент'Джайльза въ Оксфордѣ, въ церквахъ чарлтонъ-он'отмурской, боксгровской, ротвеллской, кеттонской (1232—50 гг.), въ богато-изукрашенныхъ остаткахъ церкви гластонбѐрiйскаго аббатства, въ замѣчательной небольшой круглой церкви литтл'мепльстедской, и т. д.

По части характеристической выработки раннеготическаго стиля въ Англiи, надо прежде всего обратить вниманiе на значительное число памятни-

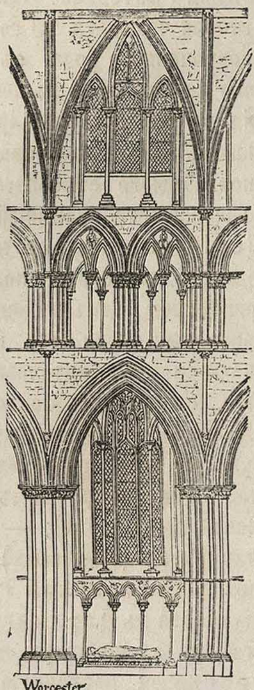
ковъ, принадлежащихъ сѣверовосточной полосѣ, герцогству іоркскому и смежнымъ округамъ, и обличающихъ широкую дѣятельность одной общей туземной школы, мало зависѣвшей отъ вліяній сосѣдняго материка. Здѣсь слѣдуетъ назвать: поперечье іоркскаго собора (второй четверти 13-го столѣтія), въ богатомъ декоративномъ развитіи вышеозначеннаго рода, съ разнообразною перемежкою арочныхъ формъ, особенно поражающею въ хоровыхъ аркадахъ, съ печатью французскаго еще вліянія въ розеттѣ окна древнѣйшаго южнаго фронтона, тогда-какъ группа большихъ ланцетныхъ оконъ, заполняющая стѣну позднѣйшаго сѣвернаго фаса очень знаменательно выражаетъ туземный принципъ; — беверлейскій мюнстеръ, статное сооруженіе, замѣчательное въ своихъ подробностяхъ столь же энергическою, какъ и своевольно игривою обдѣлкой (западныя части хоть и моложе, выполнены однако по системѣ восточныхъ); — рипонскій мюнстеръ, съ полнымъ достоинства фасаднымъ сооруженіемъ, о двухъ башняхъ, производящій успокоительный эффектъ хорошо расположенною системой ланцетныхъ оконъ (внутренность сплошь почти передѣлана); — развалины церкви аббатства Риво̀ (Rievaulx), бейландской и клироса фаунтенской (Fountains); церковь св. Кутберта въ Дарлингтонѣ; церковь въ Скельтонѣ; любопытную по декораціи нё н' монктонскую; восточную часть дёргамскаго собора («девятиалтарную часовню»); развалины церкви въ Тейнмутѣ и красивую часовню въ Керкстидѣ.



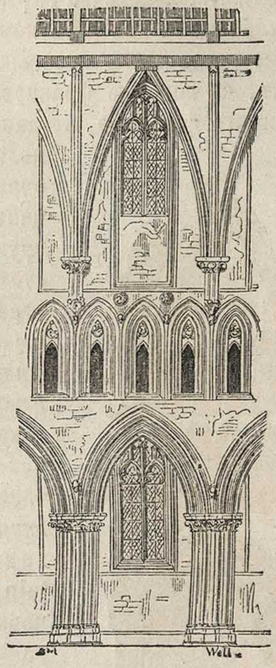
Беверлейскій мюнстеръ. Внутренняя система восточныхъ частей. По Пёти (Petit).

За тѣмъ слѣдуетъ привести рядъ построекъ, выполненныхъ въ продолженіе или завершеніе древнѣйшихъ памятниковъ и по ихъ же системѣ: — восточныя части рочестерскаго собора, съ столь рѣдкимъ въ готикѣ сооруженіемъ обширной крипты (клиросъ съ 1227 или 1239 г.); — позднѣйшія части собора въ Чичестерѣ, съ сильнымъ въ верховьи клироса подходомъ къ французской ранней готикѣ и вмѣстѣ съ подѣломъ передней части храма на пять кораблей, — единственный такого рода примѣръ въ цѣлой Англіи; — позднѣйшія части ро̀мсійской церкви, съ болѣе органическимъ расчлененіемъ внутренности, нежели какое вообще свойственно англійской готикѣ, но при этомъ безъ верховыхъ сводовъ и даже безъ предположенія возвести ихъ; — передѣлку западныхъ частей сент'альбансской церкви, въ выдержанно-готической формаціи, также безъ сводчатаго покрытія, и немного позднѣйшій клиросъ этой церкви; — клиросъ элійскаго собора (1235—52), котораго система особенно отличается своимъ сдержанно-яснымъ развитіемъ, и присоединенное къ западной его части почти около

того же времени предсѣніе (такъ-называемая «Галилея»); фасадъ питербороускаго собора, выступающій по всей ширинѣ зданія въ видѣ высоко-

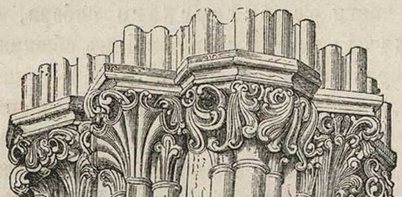


Ворсстерскій соборъ. Внутренняя система клироса. По Бриттону.



Веллзскій соборъ. Внутренняя система переднихъ кораблей. По Бриттону.

распахнутой стрѣльчатой сѣни, съ стройными башнями по угламъ; — древнюю «Богородичную часовню» въ бристольскомъ соборѣ; — Богородичную часовню и сѣверное крыло поперечья гирфордскаго собора, — послѣднее очень любопытный и характерный въ своемъ родѣ образецъ прихотливости обдѣлки въ англійской ранней готикѣ, съ почти прямолинейными боками стрѣльчатыхъ оконъ и галерейныхъ аркадъ, хотя и заполненныхъ узорчатою прорѣзью.



Веллзскій соборъ Капитель столпа въ переднемъ кораблѣ. По Бриттону.

Далѣе — кой-какіе остатки въ Вельсѣ: корабельныя аркады церкви кёмгерскаго аббатства (Cwmhir), близъ Рейядера, живо расчлененныя по оцѣпенѣлой основной формѣ, — и развалины древняго собора въ Ландаффѣ, съ романскими опять воспоминаньями.

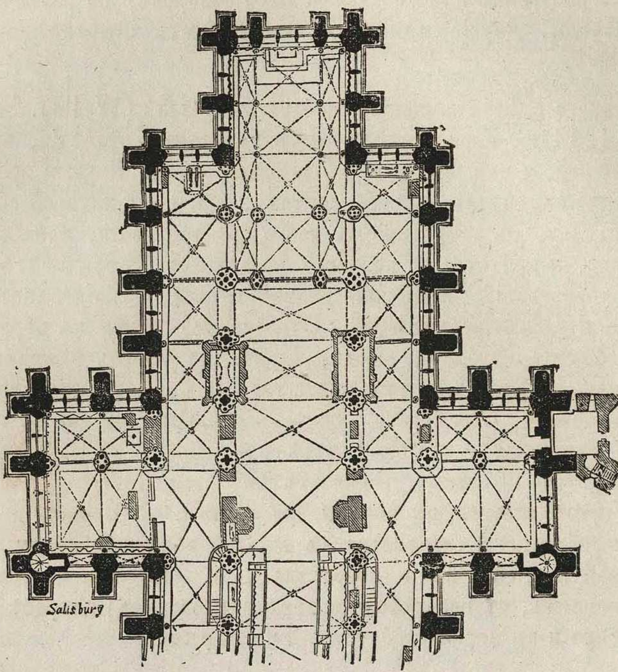
Важнѣйшія зодческія стремленія 13-го вѣка, и уже съ самой ранней его поры, отчасти рѣшительно вдаваясь въ разработку національной особенности, отчасти болѣе или менѣе подчиняясь французскимъ вліяніямъ, заявляютъ себя въ постройкѣ цѣлаго ряда новыхъ соборовъ, по различнымъ мѣстностямъ страны. Другіе памятники примыкаютъ повозможности къ ихъ направленіямъ.

Прежде всего слѣдуетъ назвать соборъ въ Веллзѣ (Wells). Западныя его части, съ 1214 г., принадлежатъ первой половинѣ столѣтія, низъ восточныхъ — второй, а ихъ верхъ — позднѣйшей эпохѣ. Первыя представляютъ внутри крѣпко-замкнутую въ себѣ систему, благодаря которой своенародный способъ отдѣлки, съ устраненіемъ всего произвольнаго, прихотливаго, неритмическаго, и притомъ съ полнымъ развитіемъ въ орнаментѣ оригинальныхъ видообразованій англійской ранней готики, развертывается какъ нельзя лучше и удовлетворительнѣй. Относящійся также къ первому періоду постройки фасадъ снабженъ выступающими по бокамъ башнями и богатою декоративною отдѣлкой; но ему опять-таки недостаетъ продуманной общей связи и выработки. Онъ богато украшенъ скульптурою, но въ такомъ несообразномъ распорядкѣ, что ею (кромѣ фронтоннаго вѣнца середней части) облѣплены устои; послѣдніе, теряя отъ того свое статическое значеніе, совершенно превращаются въ кивоты для статуй. — Вліянія и послѣдствія системы корабельнаго устройства въ Веллзѣ обнаруживаются въ развалинахъ церквей венлокскаго аббатства и св. Лаврентія въ Ивсгамѣ, въ (разновременномъ, съ позднѣйшими верхними частями) клиросѣ карлейльскаго собора и въ церкви аббатства Тинтернъ.

Далѣе идетъ ворсстерскій соборъ, который, за исключеніемъ нѣкоторыхъ древнѣйшихъ частей, принадлежитъ своимъ клиросомъ первой половинѣ 13-го вѣка. И здѣсь, въ клиросной части, находимъ строго-сдержанное развитіе національнаго элемента, но уже съ наклонностью къ болѣе живому расчлененію противъ того, какое видѣли мы въ Веллзѣ. Въ кораблѣ замѣтно болѣе трезвое и произвольное воспроизведеніе той же системы.

За тѣмъ слѣдуетъ вполнѣ подходящее сюда по стилю зданіе, — соборъ въ Салисбэри, выстроенный съ 1220 по 58 г. Наружныя части закончены не многимъ позже. Онъ представляетъ особенно-характеристическій примѣръ развитія и общаго эффекта внутреннихъ пространствъ по англійской системѣ, съ двумя поперечьями и непосредственно примыкающей къ клиросу Богородичною часовней; послѣдняя, которой потолокъ держится на воздушно-стройныхъ столпоколоннахъ, въ высшей степени граціозное произведеніе. Да и вся система внутренняго строя отличается легкимъ развитіемъ, которой гармоническій ритмъ нарушенъ однакожь декоративнымъ произволомъ въ неизящныхъ, прорѣзью заполненныхъ, аркадахъ трифорія. Вся кругомъ наружность выработана съ ясною простотой. Фасадъ состоитъ изъ высокаго, возведеннаго передъ главнымъ корпусомъ, декоративнаго сооруженья, безо всякой впрочемъ скульптурной отдѣлки. Средняя, богато-изукрашенная и снабженная высокимъ шпицомъ, башня, — значительнѣйшая этого рода постройка во всей англійской готикѣ. — Остатки церкви нетлійскаго аббатства (Net-

ley), близъ Винчестра (съ 1249 г.), выдаютъ вліяніе строительной ложи, дѣйствовавшей въ Салисбёри.



Планъ восточныхъ частей салисбёрійскаго собора. По Бриттону.

Линкольнскій соборъ, обширнѣйшею западной своей частью (кромѣ нѣсколькихъ тяблъ, которыя постарѣе) принадлежитъ первой половинѣ 13 го вѣка, а восточной частью — второй. Онъ образуетъ удачное, съ живымъ художническимъ чувствомъ проведенное звено между англійскою манерой и французской. Въ западной части отношеніе это выдержано строже и въ первобытнѣйшихъ сравнительно формахъ, въ восточной — съ явною наклонностью къ блестящимъ формамъ французской готики. Громадное окно, заполняющее собой восточную стѣну (которая и здѣсь прямолинейна, даетъ богатѣйшій образецъ благородно-выработанной прорѣзи по французской системѣ. Между наружными частями заслуживаетъ особеннаго вниманія середняя опять башня, выполненная въ статномъ раннеготическомъ характерѣ. — Фасады пріоратской церкви въ Бингамѣ и обвалившейся церкви кройландскаго аббатства представляютъ воспроизведеніе узорчатой прорѣзи линкольнской.

Небольшой личфильдскій соборъ [1] обнаруживаетъ въ западныхъ частяхъ своихъ, при нарядно-богатой отдѣлкѣ, подобное же стремленіе сочетать

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 52, фиг. 7 и сл.

англійскіе мотивы съ французскими, но далеко не въ столь тѣсномъ сопроникновеніи. Двубашенный фасадъ существенно держится французскаго начала, но утратилъ всѣ сильныя коренныя черты послѣдняго (онъ лишился даже устоевъ) и опять-таки покрытъ произвольно мелкою декораціей. Восточныя части всѣ почти принадлежатъ гораздо позднѣйшей эпохѣ.

Церковь вестминстерскаго аббатства въ Лондонѣ (съ 1245 г.) — единственный примѣръ безусловнаго усвоенія французской системы, съ обходомъ и вѣнцомъ часовень въ планѣ клироса, съ высокопарными пропорціями въ сооруженіи, съ соотвѣтственною тому организаціей всѣхъ внутреннихъ формъ, съ развитіемъ системы наружныхъ устоевъ. Все цѣлое сведено при этомъ къ одному строгому и полному важности закону, который, чуждаясь всякаго декоративнаго излишества дѣйствуетъ только своей собственной возвышенностью, какъ въ пропорціяхъ, такъ и въ рѣшающихъ дѣло формахъ. Англійская народная манера замѣтна въ однѣхъ лишь второстепенныхъ подробностяхъ. (Средняя клиросная часовня должна была впослѣдствіи уступить мѣсто великолѣпной часовнѣ Генриха VII. Фасадъ принадлежитъ 18-му уже столѣтію). — Подходящую сюда форму плана встрѣтимъ еще только въ клиросѣ церкви тьюксбёрійскаго аббатства.

Особенно знаменательные примѣры англійской раннеготической системы и постояннаго ея развитія представляетъ далѣе цѣлый рядъ капитульныхъ домовъ.* Домъ, находящійся при оксфордскомъ соборѣ, —простой четыреугольникъ, въ изящно-благородномъ раннеготическомъ характерѣ. Другіе — всѣ сплошь многоугольники, по большой части съ колонною посереди для поддержки свода: капитульный домъ въ Линкольнѣ отличается притомъ нарядной строгостью, личфильдскій — роскошною орнаментикой, вестминстерскій — строго церковнымъ характеромъ, салисбёрійскій, принадлежащій уже второй половинѣ вѣка, — особеннымъ достоинствомъ и очень благороднымъ развитіемъ готической системы; іоркскій, выстроенный подъ конецъ столѣтія, также очень богатъ и значителенъ, но уже не столь тщательно выработанъ; веллзскій, около 1300 г., при болѣе произвольныхъ формахъ, замѣчателенъ своей криптообразною подстройкой.

Впрочемъ въ Англіи есть много небольшихъ городскихъ церквей, съ признаками пошиба 13-го вѣка. Иногда встрѣчается въ нихъ тотъ первоначальный переходъ отъ формы простыхъ ланцетныхъ оконъ къ заполняемымъ узорчатыми переплетами, какой замѣтили мы выше во Франціи, въ суассонскомъ соборѣ, въ церкви Сен' Лё д'Эссерана (стр. 19), и т. д. Въ качествѣ подобныхъ примѣровъ слѣдуетъ назвать бронзоверскую церковь въ Варвикширѣ и коттерстокскую въ Нортамтонширѣ.

Своенародный смыслъ заявляетъ себя далѣе въ разныхъ декоративныхъ постройкахъ. Надгробные памятники, каковъ наприм. воздвигнутый въ іорк-

* Такъ назывались дома, строившіеся при фундушевыхъ и соборныхъ храмахъ, а также и при монастыряхъ, для должностныхъ внѣцерковныхъ собраній принадлежащаго къ храму или монастырю бѣлаго и чернаго духовенства, которое составляло такимъ образомъ свой особый сходъ или капитулъ.

скомъ соборѣ архіепископу Вальтеру Грею (умеръ 1255 г.), выстроившему, какъ думаютъ, поперечье этого собора, или каковъ еще сооруженный епископу Бридпорту (умеръ 1262 г.) въ салисбёрійскомъ, благолѣпно украшаются колончатою и арочною отдѣлкой. Въ числѣ этого рода работъ должно особенно обратить вниманіе на такъ-называемые «каменные кресты», памятные столпы съ кивотами для статуй и съ вѣнчающимъ ихъ башеннымъ шпилёмъ, каковы геддингтонскій подъ Кеттерингомъ, и находящіеся близъ Нортамтона и въ Вальтгамѣ, которые (не говоря о множествѣ несуществующихъ уже другихъ) сооружены были и 1290 г. въ память королевы Элеоноры.

Шотландія въ 13-мъ вѣкѣ воспроизводитъ формы англійской ранней готики, въ строгой вообще обдѣлкѣ, но сохраняя долѣе воспоминанія романизма въ частныхъ подробностяхъ.

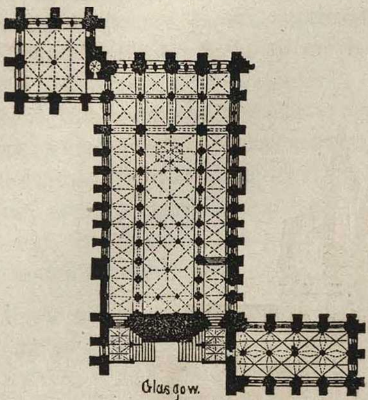
Переходные еще элементы проглядываютъ въ инчкольмскомъ капитульномъ домѣ (Инчкольмъ при устьѣ Форта), въ значительной церкви аббатства Эбербротокъ и въ южномъ крылѣ поперечья эльгинскаго собора (съ 1223 г.), котораго клиросъ носитъ уже развитыя формы исходной поры вѣка (послѣ 1270), тогда какъ все остальное принадлежитъ позднѣйшему еще времени.



Узорчатое окно въ гласгоускомъ соборѣ. По Биллингсу.

Энергическою выработкой раннеготической системы отличается соборъ въ Гласго, особенно выстроенный около 1240 г. клиросъ, подъ которымъ выведена обширная крипта, обусловленная покатостью въ томъ мѣстѣ земли.

Западная часть примыкаетъ къ формамъ клироса, но поступательно ихъ развивая. Середній корабль съ плоской покрышею. — Вотъ еще другіе примѣры этой системы, удерживающей полуроманскую округлую форму въ подробностяхъ (что̀ переходитъ даже и въ позднюю готику Шотландцевъ): церковь аббатства Пѐсли (Paisley), къ югозападу отъ Гласго, развалины церкви аббатства Плѐскардейнъ, на югозападъ отъ Эльгина, клиросъ дѐифармлейнскаго собора и нѣкоторыя части дѐнбленскаго (оба впрочемъ передѣланы), а также середній корабль обрушившейся голирудской церкви близъ Эдинбурга.



Планъ крипты гласгоускаго собора. По Колли.

Въ развалинѣ маленькаго собора Гебридскаго острова Эйоны старобытныя формы ранней готики мѣшаются съ позднѣйшими. — Въ восточной части клироса керквальскаго собора на Оркнейскихъ островахъ древняя система (I, 475) является преобразованною въ готическомъ смыслѣ.

Въ Ирландіи, разсматриваемой здѣсь эпохѣ принадлежатъ повидимому церкви аббатствъ въ Джарпойнтѣ, Ньютоунѣ и Бектайвѣ.

Норвегія.

Норвегія, и въ ранней своей готикѣ, слѣдуетъ непосредственно англійскимъ образцамъ, какъ слѣдовала имъ въ каменныхъ постройкахъ позднероманскаго стиля.

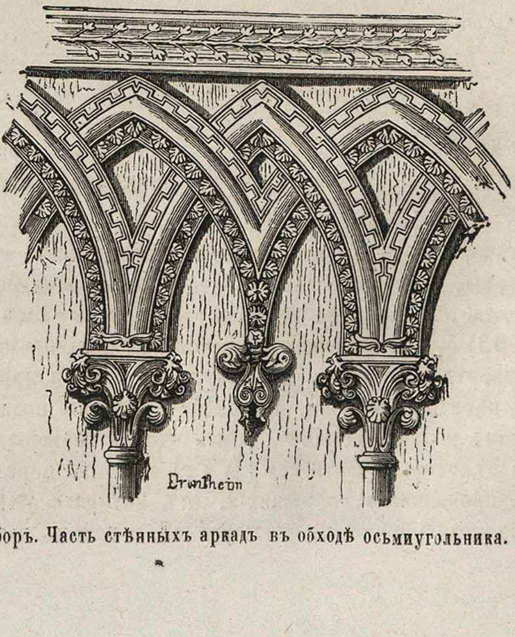
Крайне замѣчательнымъ произведеніемъ, возникшимъ изъ такого именно переноса системы, съ своеобразною притомъ переработкою ея на мѣстный ладъ, представляется соборная церковь въ Дронтгеймѣ. Поперечный корабль ея (I, 563) былъ уже ранѣе возведенъ въ позднероманскихъ формахъ. Во второй четверти 13-го вѣка примкнулъ къ нему клиросъ, а съ 1248 г. присоединены передніе корабли. Впослѣдствіи зданіе подвергалось разнообразнымъ порчамъ и поврежденіямъ, такъ что въ первобытномъ видѣ сохранились только нѣкоторыя части его (да и тѣ мѣстами передѣланы). Клиросъ состоитъ изъ продольнаго сооруженія, отъ котораго уцѣлѣли безъ перестройки только стѣны боковыхъ его кораблей, и потомъ изъ увѣнчаннаго ку-

поломъ великолѣпнаго осьмиугольника, которымъ замыкается онъ къ востоку. Здѣсь, при помощи сподручнаго каменнаго матерьяла, развернутъ во всемъ



Восточный видъ дронтгеймскаго собора. По Минутоли.

блескѣ декоративный элементъ англійской ранней готики, къ которому въ частностяхъ примѣшиваются романскія воспоминанія, черты удивительной классической обдѣлки и роскошно-игриваго фантастическаго элемента; при



Дронтгеймскій соборъ. Часть стѣнныхъ аркадъ въ обходѣ осьмиугольника. По Минутоли.

этомъ соблюдена вполнѣ ритмическая соразмѣрность пропорцій, и цѣлое (насколько оно еще сохранилось) возведено свободною рукой къ торжественному совокупному эффекту. Это — дѣло мастера, распоряжающагося обильнѣйшимъ запасомъ формъ, который радостно чувствуетъ себя полнымъ его хозяиномъ и который въ то же самое время обвѣваетъ все пришлое исчужи такимъ поэтическимъ чувствомъ, которое возникло чуть ли не на почвѣ родной древнесѣверной поэзіи (какъ прежде было съ фантастическими рѣзными узорами въ норвежскихъ деревянныхъ храмахъ). Передніе корабли, отъ которыхъ уцѣлѣли наружныя только стѣны, обличаютъ то же направленіе, но не съ такою уже богатою фантазіей, а съ болѣе отчетливымъ развитіемъ собственно-готическаго элемента, съ безусловнымъ подражаніемъ стилю англійскихъ образцовъ.

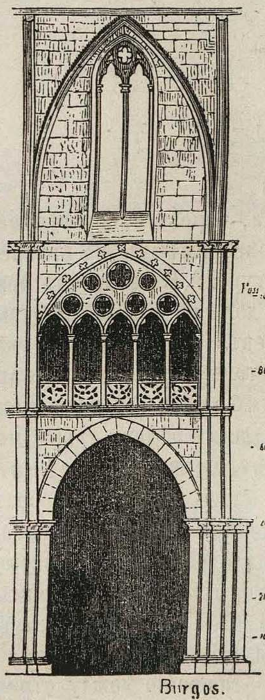
Вотъ еще другіе, правда гораздо маловажнѣйшіе, примѣры воспроизведенія англійской ранней готики: восточная часть Маріинской церкви въ Бергенѣ (съ 1248 г.); западная сторона тамошняго собора, опять уже въ нѣсколько богатѣйшей формаціи; клиросъ собора въ Ставангерѣ, а также, повидимому, и дальская церковь (Dale) въ Согнѣ, которой порталы удостоиваются особенныхъ похвалъ.

Въ Швецію готическая форма перешла, кажется, черезъ сѣверогерманское посредство. Памятники южной области ея, Сконе, имѣютъ по крайней мѣрѣ много общаго съ нѣмецко-готическою архитектурой. Въ качествѣ примѣровъ переходной еще обдѣлки здѣсь вопервыхъ должно назвать церковь основаннаго въ 1267 г. монастыря «Сѣрыхъ братьевъ» въ Истадѣ и маленькую церковь въ Сканёрѣ; какъ зданіе простого строго-готическаго характера, храмъ Пресв. Богородицы въ Гельзинборгѣ (съ подвышеннымъ, но безоконнымъ середнимъ кораблемъ). — Далѣе къ сѣверу также мотивами переходнаго еще стиля отличается, повидимому, церковь въ Стренгнесѣ, на озерѣ Меларъ. — Упсальскій соборъ, существующій говорятъ съ 1287 г., напоминаетъ тѣ церкви германо-балтійскихъ странъ, въ которыхъ схема французскихъ соборовъ преобразована въ строгомъ и трезвомъ характерѣ, по условіямъ кирпичной постройки, и которыхъ первымъ примѣромъ предстаетъ Маріинская церковь въ Любекѣ (II, 5—). Зодчимъ этого собора называютъ Француза Этьенна де Боннёй (Bonneuil). Значеніе вѣроятнаго здѣсь французскаго вліянія, а равно и соотношеніе между строительными предпріятіями сѣверныхъ и южныхъ прибалтійскихъ странъ, разъяснится, надо думать, впослѣдствіи болѣе тщательными изысканіями археологовъ.

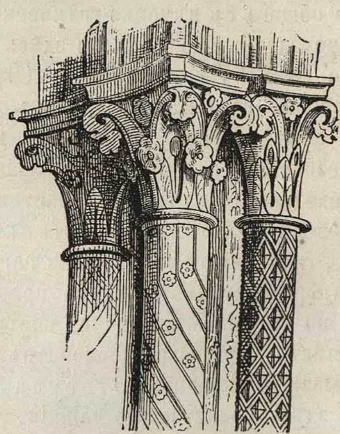
Испанія.

Въ испанской готикѣ 13-го вѣка обнаруживается полная самоотдача богатому сѣверофранцузскому образцу, только видоизмѣненному тѣмъ романтическимъ смысломъ, который выдаетъ себя въ отзывахъ богато изукрашеннаго романизма этихъ мѣстностей и въ продолжающемся еще дѣйствіи фантастическихъ мотивовъ мавританской архитектуры. Однакожь обнародованныя доселѣ извѣстія, при недостаткѣ за эту именно эпоху удовлетворительныхъ снимковъ, не допускаютъ еще здѣсь ни какого ближе опредѣляющаго сужденія, особенно насчетъ мелкихъ-сравнительно памятниковъ и насчетъ того національнаго элемента, который въ нихъ-то вѣроятно всего рѣзче и высказывается.

Важнѣйшимъ монументомъ въ сѣверной Испаніи предстаетъ основанный 1221 г. бургосскій соборъ. Онъ выстроенъ по сѣверо-французскому плану, съ обдѣлкой внутренней системы на первичный образецъ, съ старобытными мотивами въ клиросѣ, такъ что наприм. стержни расчлененныхъ столповъ одѣты еще романско-фантастическимъ узоромъ. Также и фасадъ выведенъ рѣшительно по французскому способу, но значительною долей блестящаго своего верха онъ принадлежитъ позднѣйшей уже эпохѣ (что впрочемъ слѣдуетъ сказать и о нѣкоторыхъ другихъ частяхъ зданія). — Изъ числа прочихъ раннеготическихъ



Бургосскій соборъ. Внутренняя система. По Гулю.

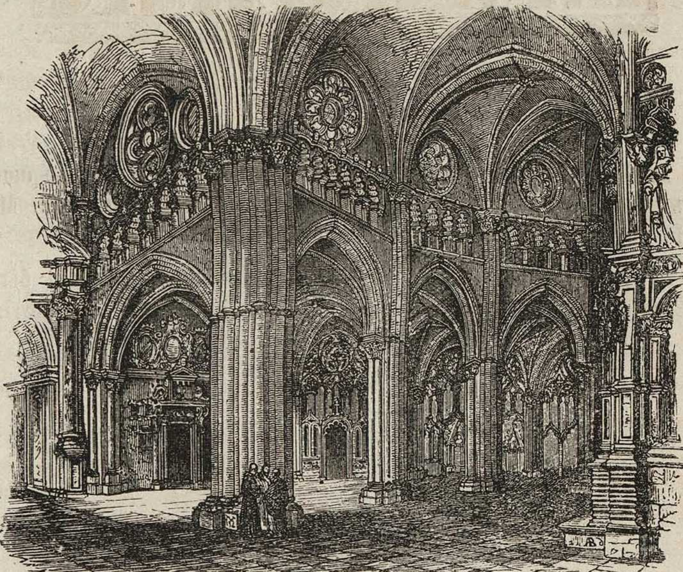


Бургосскій соборъ. Капители и лѣпной узоръ на колоннахъ клиросснаго обхода. По Вилья-Амилю.

церквей въ Бургосѣ кажется особенно важны храмы Санта-Клара (послѣ 1218 г.) и Сантʼ Эстеванъ, — первый въ степенно-строгомъ типѣ, послѣдній съ болѣе оживленнымъ расчлененіемъ.

Время сооруженія церкви св. Франциска въ Балагерѣ (на сѣверовостокъ отъ Лериды) относится къ 1227 г., св. Мартина въ Гуэскѣ — къ 1250, храма Нестра Сенора дель-Карменъ въ Барселонѣ — къ 1287.— На ряду съ другими образцами сѣверныхъ окраинъ слѣдуетъ еще разъ назвать порталъ таррагонскаго фасада. — По части крытыхъ ходовъ надобно привесть сооруженный въ богатомъ переходномъ стилѣ крытый ходъ въ веруэльскомъ монастырѣ (къ юговостоку отъ Таррагоны) и простой готическій въ монастырѣ гуэртскомъ (между Мадридомъ и Сарагосою,— съ позднѣйшею надстройкой).

Въ южной Испаніи особенно значителенъ толедскій соборъ, [1] основанный 1227 г. Архитектоника его слѣдуетъ образцу буржскаго собора

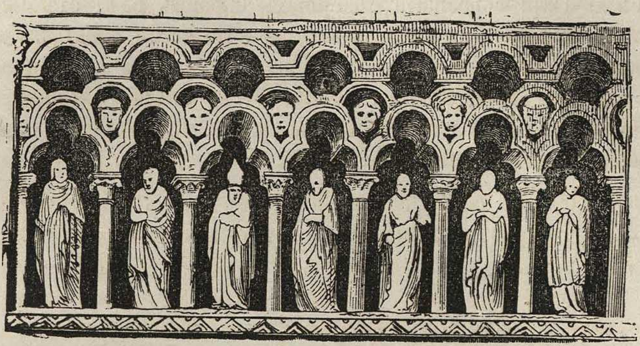


Внутренній видъ толедскаго собора. По Вилья-Амилю.

во Франціи (II, 26); при богатомъ пятипридѣльномъ планѣ, корабли идутъ вверхъ уступами. Въ живо проведенномъ расчлененіи внутренности заявляетъ себя нарядная мавро-романская декорація, придающая особенную прелесть конструктивному складу зданія и его эффекту, кажется между прочимъ и въ клиросѣ; она видна въ отдѣлкѣ корабельныхъ аркадъ и ихъ игриво-узорчатыхъ перемычекъ, въ галерейныхъ аркадахъ надъ ними, составленныхъ помавритански изъ разнобразной формы дугъ или же сплошь изъ энергическихъ многолопастныхъ, въ розетныхъ окнахъ надъ галереями середняго изъ боковыхъ кораблей, и т. д.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 1.

Далѣе принадлежатъ сюда соборы бадахосскій, корійскій, сегорвскій, баэсскій (остатки такъ-называемаго стараго собора), отли-



Клиросный трифорій въ толедскомъ соборѣ. По Вилья-Амилю.

чающіеся вообще массивною строгостью и отчасти выстроенные еще въ переходномъ стилѣ, а равно и богатоукрашенный фасадъ церкви св. Марка въ Севильѣ, который отдѣланъ въ полумавританскомъ стилѣ.

О португальскихъ постройкахъ, которыя принадлежали бы ранней готикѣ 12-го столѣтія, нѣтъ у насъ до сихъ поръ ни какихъ извѣстій.

Италія.

Въ разныхъ мѣстностяхъ Италіи уже съ весьма ранней поры 13-го вѣка являются попытки ко введенію готики. Но мы и прежде указывали на то (I, 567), что романизмъ держался здѣсь съ неподатливою энергіей. Не только (какъ было наприм. въ Германіи) обокъ съ готическими попытками долго строили по прежнему и въ романскомъ стилѣ; не только (какъ наприм. въ Англіи) соблюдали въ основаніи пространственный строй романизма, удовлетворяя требованіямъ готики единственно лишь въ преизбыткѣ отдѣльныхъ частей: даже и самая композиція того зданія, котораго строитель какъ будто обратился уже къ готической формѣ, часто остается еще вѣрною романскому преданію, и только тѣ либо другіе мотивы въ обдѣлкѣ подробностей, въ расчлененіи, въ орнаментовкѣ, обличаютъ наклонность къ современному готическому вкусу. Благодаря этому возникаютъ такія смѣсныя формы, которыя въ самомъ дѣлѣ можно столько же отнести къ романизму, сколько и къ готикѣ, и ко-

торыхъ классификація окончательно рѣшается только преобладающимъ духовнымъ настроеньемъ — тѣмъ, что̀ собственно придаетъ зданію художественную его душу. Тринадцатый вѣкъ представляетъ замѣчательныя такого рода произведенія, гдѣ животворное вѣяніе готики какъ бы излилось на романскую основную форму. Декоративный элементъ, и съ совершенно преобладающей притомъ силою, является здѣсь рѣшителемъ спора между двумя стилями, какъ впрочемъ оно и должно̀ быть по самому свойству наличныхъ условій; зато, при спокойной, размѣренной простотѣ основныхъ формъ, онъ развертывается обыкновенно ясными въ основаніи чертами, къ которымъ столь же размѣренно примыкаетъ потомъ и нарядная игра подробностей.

Произведенія ранней итальянской готики конечно очень разнообразны, смотря по различнымъ областямъ края, по мѣстнымъ школамъ и по направленію отдѣльныхъ мастеровъ, которыхъ индивидуальность, при такихъ обстоятельствахъ, должна была снискать существенное значенье.

Вопервыхъ очень важны группы тосканскихъ памятниковъ. Здѣсь готическій стиль начинается весьма значительнымъ сооруженіемъ, церковью св. Франциска въ Ассизи (съ 1228 по 1253 г.), родоначальницей всѣхъ храмовъ францисканскаго ордена, оказавшаго столь сильное вліяніе и на историческое развитіе архитектуры. Она состоитъ изъ обширнаго нижняго храма обдѣланнаго еще въ переходномъ стилѣ, и изъ верхняго, представляющаго готическую систему въ строгомъ и ясномъ развитіи; внѣшность отличается простымъ массивнымъ характеромъ при (обычной на югѣ) плосконаклонной покрышѣ. Первымъ мастеромъ постройки былъ Нѣмецъ Якобусъ; не льзя однако выводить принятую въ ней систему изъ Германіи, такъ какъ готика при началѣ этого сооруженія была еще и тамъ совершенно не развита.

Соборъ въ Ареццо, строившійся, какъ думаютъ, по плану того же мастера, но оконченный только подъ исходъ вѣка, представляетъ въ своей внутренности, при простой также обдѣлкѣ, чрезвычайно чистое и достойное развитіе готической системы. То же самое должно сказать о сооруженной съ 1278 г. въ простѣйшемъ еще характерѣ (но около 1566 существенно передѣланной) доминиканской церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи. Къ этому направленію подходитъ не столь значительная церковь св. Доминика въ Прато. — Ему приданъ характеръ сухой строгости въ (передѣланной потомъ на̀ново) церкви св. Троицы во Флоренціи, сооруженной около 1250 г. по плану Николая Пизано.

Существенно отступаетъ отъ этой формы великолѣпный сіэнскій соборъ, принадлежащій второй половинѣ 13-го столѣтія. Это — столповое, сводчатое сооруженіе полуроманскаго еще стиля, гдѣ намеки на готику едва замѣтны въ расчлененіи столповъ, въ большей легкости пропорцій, и гдѣ законъ ея высказался яснѣе только въ формѣ оконъ. Надъ скресткомъ кораблей, по романскому также преданію, и притомъ въ своеобразномъ характерѣ, возвышается куполъ; постоянно перемежающіеся внутри слои бѣлаго и темнаго мрамора, явно противорѣча готическому складу, въ свою очередь напоминаютъ романизмъ. Западный фасадъ (съ 1284 г.) считается произведеніемъ ваятеля Джованни Пизано; унаслѣдованный отъ мѣстнаго рома-

низма подѣлъ частей выработанъ здѣсь сильно и нарядно по готическому закону, подходя преимущественно къ пріемамъ французской готики; фасадъ снабженъ колончатыми порталами, галереями, большими круглыми окнами и высокими щипцами. (Другія части собора принадлежатъ позднѣйшему времени). — Сосѣдняя церковь св. Квирика представляетъ подобную же обдѣлку порталовъ (1288 г.). — Орвіэтскій соборъ,[1] застроенный съ 1290 г. и продолжаемый въ 1310 подъ руководствомъ Лоренцо Маитани, является внутри преимущественно романскою колоннадною базиликой, а въ фасадѣ подражаетъ сіэнскому, съ тою только разницей, что энергическія формы послѣдняго сведены здѣсь сплошь на болѣе нѣжную декоративную обдѣлку и припоровлены служить тонкой обрамовкой для скульптуръ и мозаикъ, заполняющихъ отдѣльныя части фасада.

Сюда же подходятъ по направленію другія строительныя работы вышепомянутаго Джованни Пизано: благолѣпное (кладбищное) сооруженіе Кампо Санто въ Пизѣ (1283.), тамошняя церковка Санта Марія делла Спина; съ блестящею декоративною отдѣлкой во внѣшности, соборный храмъ въ Прато, церковь св. Доминика въ Перуджіи; (въ нынѣшнемъ ея сооруженіи принадлежитъ сюда четыреугольное клиросное пространство).

Другое опять направленіе развилось съ исходомъ вѣка во Флоренціи благодаря обширной дѣятельности тамошняго мастера Арнольфа ди Камбіо. Обзоръ его слѣдуетъ впрочемъ отложить до слѣдующаго періода, такъ какъ оно служитъ прямою подготовкой къ стремленіямъ 14-го вѣка.

Въ то же время въ тосканской архитектрурѣ начинаетъ слагаться художественная система могучихъ палатныхъ построекъ. Это — прочные каменные домà, намекающіе своимъ полукрѣпостнымъ характеромъ на эпоху безпрестанныхъ городскихъ смутъ и на всегдашнюю потребность въ самообиронѣ, а красивыми аркадными окнами верхнихъ этажей обнаруживающіе всю отраду обезпеченнаго такимъ способомъ существованія. Нѣкоторыя палаты, выстроенныя въ переходномъ еще стилѣ, каковы палаццо Гвиниджи въ Луккѣ, палаццо подесты (посадника) въ Орвіэто, палата городской общины въ Перуджіи, знаменуютъ собой эпоху 13-го вѣка, за которой слѣдуетъ потомъ крайне блистательное развитіе въ 14-мъ.

Верхняя Италія, въ нѣкоторыхъ уже прежде поименованныхъ нами зданіяхъ (I, 570), стоящихъ на переходѣ между романской и готической обдѣлкой, обнаруживаетъ среди готическихъ формъ проблески зашедшей сюда исчужи сѣверной формы. Храмъ св. Андрея въ Верчелли и особенно каѳедральный соборъ въ Асти замѣчательны этимъ по преимуществу въ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 57, фиг. 6.

полуготическихъ своихъ частяхъ. — Но еще болѣе значителенъ фасадъ собора, въ Генуѣ выдающій непосредственное вліяніе французскихъ образцовъ съ совмѣстнымъ въ то же время дѣйствіемъ тосканскаго способа обдѣлки.

Въ Венеціи церкви Санта Маріа де' Фрари (съ 1250 г., построенная, говорятъ, по плану Николая Пизано) и Санти Джованни э Паоло (сооруженная, какъ думаютъ, учениками этого мастера) представляютъ образцы раннеготическаго колоннаднаго сооруженія, гдѣ къ заимствованному изъ Франціи мотиву привходятъ нѣкоторыя подробности чисто-итальянской обдѣлки; первая изъ нихъ соединяетъ эти элементы въ довольно строгой еще формѣ, вторая — уже въ болѣе свободной.

Выше говорено о томъ (I, 571), какъ крѣпко держались романизма въ Миланской области, какъ медленно переходили тамъ къ готической обдѣлкѣ; причемъ указаны были и главные образцы этого направленія. Въ нѣкоторыхъ другихъ памятникахъ готическій элементъ выступилъ уже яснѣе: таковы Августинская церковь и храмъ св. Франциска въ Павіи, соборъ въ Виченцѣ, церкви св. Евфиміи и св. Назарія въ Веронѣ, и т. д.

Особенно значительными и своеобразно-выработанными произведеніями верхнеиталійской архитектуры этого времени были общественныя городскія палаты (палаццы), памятники самосознательнаго процвѣтанія и свободно-развитой жизни ломбардскихъ городовъ. Въ характеристическую противоположность полукрѣпостной замкнутости тосканскихъ палатныхъ построекъ, представляютъ они въ нижнемъ этажѣ обширное и тѣнистое мѣсто сборища, открывающееся во всѣ стороны крѣпкими столповыми аркадами, тогда какъ залы верхняго этажа обыкновенно снабжены великолѣпно отдѣланными ар-



Общественная палата въ Піаченцѣ. По Остену.

кадными окнами. Художественныя формы существенно отличаются за 13-й вѣкъ и здѣсь переходомъ отъ романизма къ готикѣ, такъ что столповымъ

аркадамъ дано стрѣльчатое образованіе, а окнамъ круглодужное, причемъ послѣднія выведены въ богатѣйшій узоръ, благодаря употребительной для верхней части зданія искусной кирпичной кладкѣ. Сравнительно строгими и простыми примѣрами подобныхъ сооруженій могутъ служить такъ-называемые бролетто [1] въ Монцѣ и въ Комо. Отличную и съ блестящимъ достоинствомъ выработанную постройку представляетъ общественная палата (palazzo pubblico) въ Піаченцѣ, съ 1281 г. Въ такомъ же родѣ, только проще отдѣлана кремонская палата; тамошняя «казенная» или «судебная палата», casa delle finanze, отличается уже болѣе рѣшительнымъ готическимъ характеромъ и чрезвычайной изукрашенностью формъ. Остальное принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ.

Рядомъ съ этимъ должно привести нѣсколько княжескихъ дворцовъ, особенно зáмокъ Висконти въ Павіи, обширное зданіе, которое, при простыхъ, крѣпкихъ и строгихъ формахъ по улицѣ, въ надворной своей архитектурѣ далеко не чуждо нарядной красоты: стрѣльчатыя колончатыя аркады представляютъ ее пóнизу, и богатыя аркадныя окна полуроманскаго стиля— вверху. Другого рода обдѣлку, поновѣе, встрѣчаемъ въ древнихъ частяхъ мантуанскаго зáмка.

Въ южной Италіи нѣкоторыя церковныя постройки въ Неаполѣ выдаютъ французское вліяніе, неразлучное съ господствомъ Французовъ въ тѣхъ краяхъ (съ 1265 г.): таковы клиросъ церкви Сан' Лоренцо, храмы Сан'Доменико Маджоре и Сан' Піэтро-а-Маджелла.

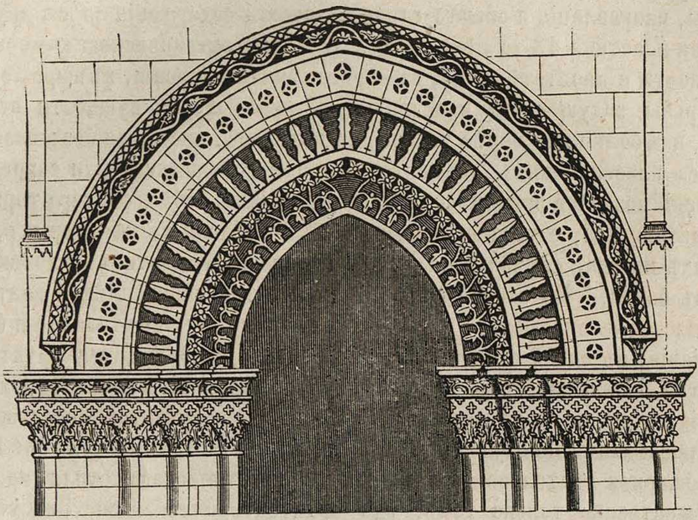
Фасадъ церкви Коллемаджо въ Аквилѣ приближается къ великолѣпнымъ тосканскимъ фасадамъ этого времени, только придавая мотивамъ ихъ какой-то странно-фантастическій складъ.

Въ южной Апуліи должно обратить вниманіе на церкви Санта Марія д'Арбона и Сан' Піэтро ин' Галатина, въ характерѣ простой и какъ бы переходной еще готики.

Нѣкоторые готическіе монументы этой эпохи въ Сициліи, на ряду съ отголосками старозавѣтнаго туземнаго вкуса, обличаютъ преимущественно слѣды ломбардскаго вліянія: таковы храмы Сан' Франческо въ Палермо (съ 1255 г.) и Сант' Агостино тамъ же; порталъ Сан' Джорджо и порталъ Оспедале (богадѣльни) въ Джирдженти; фасадъ Сант'Агостино въ Трапани, и т. д.

[1] Отъ средневѣковаго brolium, означавшаго звѣринецъ и всякое вообще огороженное или обсаженное деревьями пространство; brolo по новоитальянски — огородъ.

Для итальянской готики 13-го вѣка надобно еще принять въ разсчетъ цѣлый рядъ декоративныхъ произведеній. Они отличаются особенно тѣмъ, что въ нихъ сплошь соединены, съ тонкимъ нерѣдко тактомъ, самыя рѣзкія противоположности вкуса той эпохи: полуантичная обдѣлка при готической



Портальная арка церкви Сант' Агостино въ Палермо. По Г. Галли Найту.

конструкціи. Но поводы къ такимъ сочетаніямъ идутъ изъ индивидуально-случайныхъ причинъ. Индѣ произведенія тосканской школы, особенно вышеупомянутыя каѳедры Николая Пизано въ Пизѣ и Сіэнѣ (I, 589), классическою выработкой своихъ лицеизваяній наводили на тотъ же самый путь и въ архитектонико-декоративной скульптурѣ; индѣ споспѣшествовали этому произведенія римской школы Козмати, удержавшей старозавѣтную полуантичную обдѣлку и при переходѣ къ основнымъ формамъ готики. Важнѣйшими трудами этой школы представляются: отдѣлка часовни «Святая Святыхъ» и Сан'Джованни ин' Латерано въ Римѣ, 1280 г.; алтарная сѣнь въ Сан Паоло-фори-ле-мура, устроенная въ 1285 г. мастеромъ Арнольфомъ (то-есть знаменитымъ Флорентинцемъ Арнольфо ди Камбіо), и подобныя же сѣни въ церквахъ Санта Чечилія и Санта Марія ин' Козмединъ; надгробный монументъ папы Адріана V (умерш. 1276 г.) въ церкви св. Франциска въ Витербо; два позднѣйшихъ надгробныхъ памятника въ Санта Марія Маджоре и въ Санта Марія-сопра-Минерва въ Римѣ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Вслѣдъ за установкою готической архитектурной системы шли рядомъ скульптурная отдѣлка и развитіе формальнаго закона ея пріемовъ съ одной стороны, направленія и общаго строя духовнаго содержанія ея съ другой. Готическая пластика 13-го вѣка сходится съ архитектоническою композиціей въ величавости и простотѣ линій, въ строгомѣрномъ пареніи, въ выраженіи сильной борьбы задушевнаго чувства. Изъ простыхъ въ сущности основныхъ формъ, изъ болѣе или менѣе условныхъ мотивовъ, иногда не безъ взаимнодѣйствія съ классическимъ элементомъ предшествовавшихъ или современныхъ стремленій поздняго романизма, развиваетъ она въ себѣ характеръ торжественнаго достоинства, одухотвореннаго аффекта, доходя въ нѣкоторыхъ, исключительныхъ правда, случаяхъ до дивной почти увѣренности въ плотскомъ, тѣлесномъ бытіи. * Но соотношеніе между архитектоническимъ и ваятельнымъ производствомъ оказываетъ на первыхъ порахъ свое рѣшительное и безусловное вліяніе; съ одной стороны пластика сильно возбуждается архитектурой, съ другой — она находитъ себѣ строгій предѣлъ къ художественномъ расчлененіи, такъ и въ техническихъ условіяхъ архитектоническаго цѣлаго. Далѣе послѣднихъ не идутъ даже и независимѣйшія изъ ея работъ. Вотъ почему обширная дѣятельность пластики раннеготическаго стиля наступаетъ преимущественно только тамъ, гдѣ архитектоническая система успѣла заявить себя во всей полнотѣ своихъ богатыхъ послѣдствій.

СКУЛЬПТУРА.

Франція.

Въ большихъ соборахъ сѣверовосточныхъ областей Франціи скульптура примѣняется самой щедрою рукой и съ удивительнымъ притомъ успѣхомъ. Внѣшность зданія, — и въ особенности фасадъ, существенно разсчитаны на лицеваятельную обдѣлку. Любовь къ такого рода украшенію, къ его краснорѣчивому эффекту, къ откровенію передаваемаго имъ мысленнаго содержанія, доходитъ до того, что самое излишество не считается здѣсь предосудительнымъ, что отъ этого терпитъ даже энергическая формація той или дру-

* Обыкновенно же относилась она къ нему слишкомъ свысока, какъ къ чему-то не только несостоятельному, но даже и недостойному.

гой отдѣльной части архитектонической композиціи (какъ впрочемъ ни рѣшительно архитектоническій законъ удерживаетъ за собой преобладающее господство). Порталы сплошь заполняются пластическою работой, какъ по базаментамъ и расчлененіямъ боковыхъ стѣнокъ, такъ и по поддужьямъ серединхъ дверныхъ косяковъ, по верхнему надъ ними брусу и поддерживаемому послѣднимъ арочному люнету или тимпану. Свободны оставались однѣ только характерныя архитектоническія линіи, тогда какъ всѣ замыкаемыя ими пространства были оживлены пластикой, втѣсняемой въ эту раму иногда въ ущербъ риѳмическимъ пропорціямъ, свисавшей нелѣпымъ образомъ по наклоннымъ линіямъ арокъ и неизящно пересѣкавшей люнетъ стрѣльчатой дуги цѣлыми рядами фризовъ. Только введеніе фронтоннаго навѣса надъ острою дугой портала энергически скрѣпило воедино это чрезмѣрное обиліе скульптуръ; но въ полѣ между бедрами фронтона и самой арки опять-таки открылся тогда новый просторъ для усиленной скульптурной дѣятельности. Рядами пластическихъ фигуръ заполняются точно также и галереи, которыя особенно любитъ по фасадамъ французское зодчество; другія фигуры располагаются по другимъ мѣстамъ, подъ балдахинами устоевъ и т. п. Содержаніемъ этихъ рядовъ были великія таинства христіанскаго откровенія, въ догматическомъ ихъ развитіи, въ образахъ библейскихъ лицъ, въ символическомъ представленіи, и притомъ въ связи не только съ частными легендарными разсказами о святыхъ, въ честь которыхъ сооружалась церковная постройка, но и съ отношеніями къ дѣйствительнымъ житейскимъ событіямъ, къ ихъ ежегодному возврату, дабы освятить эти отношенія высокимъ религіознымъ значеніемъ цѣлаго. То были самые величавые помыслы, которыми человѣческія силы настоятельно вызывались духовно проникать въ глубь всецѣлой задачи и вырабатывать технически-художественнымъ путемъ частныя ея подробности. Но крайній избытокъ послѣднихъ, который едва ли можно сравнить съ чѣмъ-либо другимъ, кромѣ чрезмѣрнаго богатства скульптурной отдѣлки на древнеегипетскихъ монументахъ, долженъ былъ, точно такъ же какъ и въ Египтѣ, заранѣе подрывать значеніе художественнаго развитія въ виду такой необъятной задачи. Мысленный элементъ не переходилъ за черту извѣстной схематико-циклической нормы, да въ сущности и не могъ онъ идти далѣе, такъ-какъ само архитектоническое расположеніе неизбѣжно вело къ постоянной разбивкѣ цѣлаго на чисто одиночные предметы. Массы этихъ одиночекъ требовали такого запаса и напряженія далеко не подготовленныхъ къ тому силъ, что его можно бъ было ожидать развѣ только отъ многовѣковаго школьнаго производства (подобнаго тому, какое легло наприм. въ основу древнегреческому ваянію); поэтому приходилось употреблять въ дѣло силы очень неравныя и часто довольствоваться однимъ только общимъ намекомъ на художественные замыслы, условною постановкою ихъ темъ и весьма нерѣдко даже варварски-грубою обдѣлкою. Архитектоническій распорядокъ велъ, какъ уже замѣчено, къ тому, что огромное большинство задачъ должно было ограничиваться изображеніемъ единичной, спокойно замкнутой въ себѣ фигуры, и оттого могло эффектно выработаться только въ моментахъ, сродныхъ такому именно духовному и тѣлесному существованію. Тѣмъ не менѣе общее духовное движеніе было дотого сильно, что все-таки успѣло произвесть величественный общій эффектъ даже и въ пластическомъ

отношенiи, породить, при этихъ стѣснительныхъ условiяхъ, достойную совокупность стиля и, въ нѣкоторыхъ по крайней мѣрѣ изъ своихъ созданiй, удачно приблизиться къ закону совершенной красоты, къ изображенiю высшаго духовнаго благородства въ гармонически-выработанной тѣлесности.

Для начала стилистическаго развитiя, еще въ переходѣ его отъ урочно-мертвеннаго характера прежнихъ портальныхъ скульптуръ, о которыхъ говорено выше, указываютъ, какъ на знаменательный образецъ, на скульптуры санлисскаго собора и на тѣ, которыми украшены оба древнѣйшiе портала церкви въ Мантѣ (Mantes); а для наивно-грубоватаго выраженiя новыхъ художественныхъ замысловъ — на изваянiя западнаго портала въ ла́нскомъ соборѣ. [1]

Далѣе, надо обратить вниманiе на скульптуры по западному фасаду парижскаго собора, [2] также принадлежащiя ранней порѣ 13-го столѣтiя, — разумѣется насколько онѣ уцѣлѣли въ первобытномъ видѣ послѣ передѣлокъ во второй половинѣ 18-го вѣка, послѣ революцiоннаго раззоренiя вконцѣ его и новѣйшихъ за тѣмъ возстановокъ. Мы указывали уже на разности въ портальномъ сооруженiи этого фасада. Нынѣшнее устройство послѣдняго началось кажется сѣвернымъ боковымъ порталомъ (Porte de la Vierge). Скульптуры его покидаютъ прежнiй мертвенный законъ, но не доработываются еще до новаго стилистическаго по̀шиба; при удачномъ вообще замыслѣ, въ обдѣлкѣ ихъ видно что-то еще нерѣшительное, въ одеждахъ какая-то вялая обвислость, съ отголоскомъ античнаго элемента на ремесленный можно-сказать ладъ. Тѣмъ знаменательнѣе здѣсь напротивъ проглядывающее уже движенiе внутренняго чувства; оно ведетъ къ удачному распорядку въ цѣломъ, къ плѣнительнымъ и яснымъ мотивамъ въ частностяхъ тѣлодвиженiя, къ выраженiю высокой важности и прiятно-кроткаго одушевленья, даже можно-сказать къ типу чисто-идеальнаго изящества въ образованiи головъ. Особенно отличается торжественно благолѣпнымъ распорядкомъ содержащееся въ люнетѣ рельефное изображенiе успенiя Пречистой Дѣвы. — Середнiй порталъ, съ развитымъ на немъ величественнымъ цикломъ картинъ Страшнаго Судища, сильно потерпѣлъ отъ передѣлокъ. Южный боковой порталъ, рядомъ съ вышеприведенными древнѣйшими остатками (II, 15), представляетъ не много такихъ частей, которыя относились бы къ этому собственно времени. — Скульптуры на фронтонахъ поперечнаго корабля сработаны во второй половинѣ 13-го вѣка, не ранѣе.

За тѣмъ слѣдуютъ скульптуры въ портальныхъ се́няхъ поперечья шартрскаго собора. [3] Здѣсь новый стилистическiй элементъ является въ полной достоинства первичной своеобразности, съ строгой еще постановкою фигуръ, съ драпировкой одеждъ, расположенной умѣлою рукою въ тонкихъ складкахъ, и съ выраженiемъ торжественнаго мира въ головахъ, хотя и

[1] Сравни Schnaase, Geschichte der bild. Künste, V, I, стр. 731, 735. — [2] Сравни Bisson, reproductions photographiques. — [3] Denkmäler der Kunst, рис. 59, фиг. 6; рис. 60 А, фиг. 1.

отзывающихся еще условностью. — Къ нимъ примыкаютъ далѣе скульптуры аміэнскаго собора, — уже чрезвычайно объемистыя произведенія, которыхъ выполненіе требовало по всей вѣроятности не мало времени; онѣ отчасти еще старобытной обдѣлки, [1] отчасти въ такомъ стилистическомъ характерѣ, котораго простыя, но крупныя и сильныя черты обнаруживаютъ новый стиль той эпохи въ совершенно своеобразномъ уже развитіи. Статуя Христа у середняго столпа главнаго портала отличается простымъ и строгимъ достоинствомъ. Рельефъ съ ликами апостоловъ на верхнемъ брусѣ южнаго портала особенно привлекателенъ моментами наивнаго общенія между ними.—Далѣе идутъ скульптуры реймсскаго собора, [2] произведенія еще болѣе обширныя, требовавшія конечно еще больше времени и еще явнѣе выдающія разность трудившихся надъ ними художническихъ силъ. Есть здѣсь изваянія, которыя носятъ опять характеръ вышеописанной старобытной строгости, но отличаются при томъ величавыми и полными силы мотивами въ цѣломъ, приближаясь иногда замѣчательнымъ образомъ къ началамъ классической драпировки въ одеждахъ; есть однакожь и такія, которыя поражаютъ тяжелою, неуклюжею, варварски-грубою обдѣлкою. Другія, и такихъ много, полны свободнаго благородства въ постановкѣ и тѣлодвиженіи, въ крупныхъ и широкихъ мотивахъ одежды, въ одушевленномъ выраженіи головъ. До чистаго можно-сказать совершенства — забывъ всю стилистическую ограниченность — доходитъ послѣднее это направленіе въ статуѣ благословляющаго Христа у портала сѣвернаго крыла поперечья; фигура эта, при благороднѣйшей тѣлесности и такой драпировкѣ одеждъ, которыя передаютъ древній типъ Спасителя въ самомъ торжественномъ достоинствѣ и мягкомъ, свободно-плавномъ движеньи, носитъ въ головѣ и лицѣ (кромѣ только глазъ, которые немного косны) выраженіе возвышеннѣйшей кротости. — Равно и скульптуры такъ-называемой «Святой Часовни» въ Парижѣ, статуи апостоловъ и другія, представляютъ новый стиль въ полномъ развитіи, выказывая крупныя черты его съ свободнымъ достоинствомъ и щедрою притомъ рукой.



Статуя Христа, у главнаго портала аміэнскаго собора. По Віоллѐ-лѐ-Дюку.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 60 A, фиг. 2. — [2] Тамъ же, рис. 60 A, фигг. 3—6.

Такая же скульптурная отдѣлка часто встрѣчается въ большемъ или меньшемъ объемѣ и на другихъ памятникахъ сѣверо-восточныхъ частей Франціи, обозначая собой разныя ступени развитія. Современемъ насъ вѣроятно подробнѣе ознакомятъ съ ними ближайшія изслѣдованія и точнѣйшая оцѣнка ихъ художественнаго содержанія.



Статуя апостола въ св. Часовнѣ въ Парижѣ. По Віолле-лё-Дюку.

При переносѣ архитектонической системы въ другія области края, на ваятельную примѣсь кажется не обращалось вообще такого дѣятельнаго вниманія. Въ Нормандіи, какъ уже замѣчено, по большой части вовсе не имѣли ея въ виду. Но иногда попадаются и здѣсь замѣчательные ея примѣры. Такъ на древнѣйшихъ частяхъ фасада руанскаго собора находимъ въ люнетѣ арки одного изъ боковыхъ порталовъ рельефныя изображенія (изъ жизни Іоанна Крестителя) въ терпко-утонченномъ стилѣ, однако не безъ живого чувства тѣлесности и съ высокимъ достоинствомъ въ драпировкѣ широкихъ одеждъ. Въ Бургундіи надо указать на скульптуры по порталу осеррскаго собора и на выработанныя въ томъ же вкусѣ декоративныя изваянія въ церквахъ городовъ Везелѐ и Семюръ-ан'Оксуа; въ юго-западныхъ областяхъ — на прекрасно-выполненныя работы по порталу храма св. Северина въ Бордо̀, 1267 г.

Должно, кромѣ того, обратить вниманіе на скульптуры могильныхъ памятниковъ съ изображеніями погребенныхъ лицъ и съ разными пластическими и декоративными прикрасами.

Двѣ металлическихъ нагробныхъ плиты съ рельефами такого рода въ амiэнскомъ соборѣ, памятники епископовъ Эверара де Фульуа (умерш. 1223 г.) и Годфруа д'Э (Eu, ум. въ 1237), служатъ характеристическими образцами моментовъ развитія скульптуры въ раннюю пору вѣка. Фигуры обоихъ прелатовъ отличаются строгимъ достоинствомъ и тщательно выработанною, мелко-складчатою обдѣлкою одеждъ.

Множество могильныхъ памятниковъ, изъ обыкновеннаго строеваго камня, выполнено въ царствованіе Людовика Святого, около середины вѣка. Подобными работами украшалъ онъ не только могилы своихъ предковъ, но и другихъ близкихъ ему людей. Эти монументы собраны теперь въ подземныхъ склепахъ сен'денисской церкви. [1] Они характеристически отличаются

[1] См. De Guilhermy, Monographie de l'église royale de St. Denis, etc.

крупными и полными чертами той эпохи; но великое множество однородныхъ въ сущности вещей, гдѣ сплошь приходилось ограничиваться повтореніемъ одного и того же мотива, а изобрѣтательность не встрѣчала себѣ по большой части ни какихъ опорныхъ точекъ въ жизненныхъ явленіяхъ, — вело зачастую къ чисто-ремесленной обдѣлкѣ. Къ лучшимъ посмертнымъ монументамъ изъ сооруженныхъ въ честь предковъ относятся памятники Роберта I и его супруги; особенно фигура послѣдней замѣчательна полными силы и богатыми линіями въ драпировкѣ одеждъ. Еще болѣе цѣнны по индивидуальному благородству пошиба памятники Людовикова брата Филиппа и сына его, Людовика, оба взяты изъ руоёмонтскаго аббатства (Royaumont) и снабжены прекрасно изваянными тумбами, на которыхъ покоятся фигуры.

Но къ какимъ противоположностямъ еще способно было художественное чувство, доказываютъ могильные памятники двухъ другихъ королевскихъ дѣтей, Іоанна и Бланки, сдѣланные изъ золоченой мѣди съ богатыми финифтяными украшеніями и также перенесенные изъ Руоёмона въ Сен'Дени. При чрезвычайной нарядности орнамента, фигуры имѣютъ еще зародышно-грубый пошибъ и отличаются вполнѣ-мертвенным выраженіемъ.

Германія.

Германія съ тою же самою медленностью, съ какой приняла она готическую архитектуру, обратилась къ готическому стилю и въ пластикѣ. Стараніе свести архитектоническую систему къ возможной простотѣ удаляло здѣсь всякую охоту къ богатой отдѣлкѣ, водворившейся во Франціи; то случайное обстоятельство, что въ теченіе 13-го вѣка вообще въ Германіи мало пришлось сооружать готическихъ фасадовъ, естественно ограничило и внѣшній поводъ къ скульптурнымъ украшеніямъ. Тѣмъ не менѣе тѣ пластическія работы 13-го вѣка, которыя пошли путемъ готики, обнаруживаютъ подчасъ живое и самостоятельно-своеобразное стремленіе. Обзоръ этого рода произведеній естественно дѣлится по мѣстнымъ группамъ.

Въ сѣверозападныхъ краяхъ слѣдуетъ указать на цѣлый рядъ примѣровъ, состоящихъ въ пластической отдѣлкѣ зданій съ наружной стороны, и особенно порталовъ.

Сюда относятся вопервыхъ скульптуры Богородичной церкви въ Трирѣ, второй четверти 13-го столѣтія. Главный порталъ, хотя въ сущности и романской еще формы, отдѣланъ въ разныхъ частяхъ своихъ обычною въ то время пластикой; другія подобныя работы встрѣчаемъ по верхнимъ площа-

дямъ входной стороны и у сѣвернаго (также полуроманскаго еще) портала. Характеръ фигуръ незатѣйливъ и строгъ, но въ немъ видны уже простые, крупные мотивы готики. Распредѣленіе скульптуръ въ главномъ порталѣ еще неудачно: идучи въ пять рядовъ по откосамъ низкихъ, полукруглыхъ арокъ, онѣ производятъ очень неблагопріятный эффектъ. Впечатлѣніе это нѣсколько смягчается въ боковомъ порталѣ тѣмъ, что арки заполнены здѣсь по большой части листвянымъ орнаментомъ; находящійся въ арочномъ люнетѣ этого портала рельефъ, увѣнчаніе Пресвятой Дѣвы, соединяетъ съ строгостью обдѣлки нѣжно прочувствованное движеніе, придающее всей композиціи своеобразную уже прелесть. — Далѣе идутъ обдѣланныя въ такомъ же родѣ и отчасти вывѣтрившіяся теперь изваянія по порталу церкви въ Толеѣ (Tholey), тяжелыя скульптуры въ полуциркульномъ южномъ порталѣ вецларскаго собора и, выработанныя гораздо мягче, — въ южномъ порталѣ западнаго поперечья падерборнскаго собора, также еще сохраняющемъ романскую форму полукруглой дуги. — Статуи у западнаго портала Елисаветинской церкви въ Марбургѣ носятъ явно-готическую форму стиля, только въ грубомъ еще характерѣ.

Тѣмъ же способомъ обдѣлки отличаются фигуры надгробныхъ камней въ этихъ мѣстностяхъ, начиная почти съ середины 13-го вѣка. Должно въ особенности указать на могильный камень ландграфа Конрада тюрингенскаго (умерш. въ 1243 г.) въ Елисаветинской церкви въ Марбургѣ, правда еще мертвенный, но съ оттѣнкомъ индивидуально-строгаго достоинства въ цѣломъ; на монументъ архіепископа Зигфрида фон' Эпштейна (умерш. 1249 г.) въ майнцскомъ соборѣ, съ изображеніями королей Генриха Распе и Вильгельма Голландскаго, въ ме́ньшую величину, по бокамъ этого прелата, возлагающаго на нихъ царскіе вѣнцы, — натянуто-принужденная композиція, отличающаяся однако живымъ чувствомъ въ подробностяхъ и уже очень замѣчательнымъ стремленіемъ къ лично-индивидуальной характеристикѣ; — на памятникъ строителя лахской церкви (Laach), съ изображеніемъ его въ ростъ выше обыкновеннаго, — и на такой же, только деревянный, памятникъ въ церкви зайнскаго монастыря, — оба, и особенно послѣдній, дебелой, но мощной работы.

Отдѣльный въ своемъ родѣ циклъ составляютъ принадлежащія этому времени скульптуры бамбергскаго собора. Хронологически слѣдуютъ они непосредственно за находящимися тамъ замѣчательными изваяніями позднероманскаго стиля; мы прежде говорили (I, 579 и сл.), что въ пластическихъ работахъ сѣвернаго портала проглядываетъ начало перехода къ готикѣ. Послѣдней же принадлежатъ вопервыхъ статуи южнаго портала восточной стороны, нѣсколько одиночныхъ статуй въ боковыхъ пространствахъ восточнаго клироса, и конная статуя св. короля Стефана венгерскаго въ среднемъ кораблѣ. Въ работахъ этихъ видимъ направленіе, существенно отмѣнное отъ

того, какое обличаютъ вышеупомянутыя древнѣйшія скульптуры; съ какою-то сухою важностью стараются онѣ выразить торжественный покой, отчасти мѣткимъ усвоеніемъ себѣ классическихъ мотивовъ драпировки, отчасти полнѣйшею простотой крупныхъ линій готики; при этомъ обнаруживается и здѣсь тщательное наблюденіе естественнаго склада, въ нагихъ фигурахъ Адама и Евы, въ лошади упомянутой нами конной статуи, гдѣ лошадиная голова обдѣлана необыкновенно живо, тогда какъ въ то же самое время, изъ-за стремленія къ чувствительному выраженью, часто придается лицамъ та условная улыбка, которая напоминаетъ типы эгинетской скульптуры въ древней Греціи. — Многіе надгробные камни епископовъ, принадлежащіе въ свою очередь къ бамбергскимъ работамъ, отличаются при очень простомъ характерѣ фигуры такимъ же эгинетскимъ образованіемъ лица. Мы встрѣчаемъ его въ памятникахъ, посвященныхъ личностямъ 11-го вѣка, но равномѣрно и въ другихъ, идущихъ по конецъ 13-го, напримѣръ въ надгробномъ камнѣ епископа Бертхольда фон' Лейнингенъ (умерш. 1285 г.). Можно принять за достовѣрное, что, по первоначальному своему замыслу, этотъ типъ, существенно подходящій къ духовнымъ стремленіямъ готической эпохи и разрѣшающійся потомъ (особенно въ 14 мъ вѣкѣ) въ выраженіе болѣе естественной мягкости и сентиментальности, вообще возникъ только съ началомъ готической формы стиля, и что поэтому монументы, поставленные лицамъ предшедшаго времени, сооружены на ряду съ прочими только уже въ этотъ позднѣйшій періодъ.[1] — То же самое должно сказать о мраморной гробницѣ епископа Свидгера фон' Майендорфъ, бывшаго потомъ папою подъ именемъ Климента II (ум. въ 1047 г.). Крыша на этотъ саркофагъ сдѣлана въ позднѣйшее уже время;



Статуя Петра апостола въ бамбергскомъ соборѣ. Южный порталъ восточной стороны. Фр. Куглеръ.

[1] По отстройкѣ вновь собора; точно такъ же, какъ сооруженіе подобныхъ монументовъ въ честь лицъ минувшаго времени наступало и въ другихъ мѣстахъ вслѣдъ за большими перестройками, наприм. въ Сен' Дені во Франціи, или по окончаніи соборнаго клироса—въ Кёльнѣ.

но по боковымъ его стѣнкамъ, кромѣ одной сцены съ фигурою усопшаго, есть нѣсколько аллегорическихъ фигуръ, отличающихся особенно живыми, размашистыми жестами. Это работа неоспоримо оригинальной, хотя и грубоватой художнической руки, которая (еще въ смыслѣ торопливаго движенія позднероманскаго стиля) гонится за живымъ по возможности выраженіемъ; тогда какъ въ мотивахъ драпировки и здѣсь вполнѣ явны уже типы начинающейся готики.

Магдебургъ обладаетъ замѣчательнымъ памятникомъ раннеготической скульптуры въ конной статуѣ императора Оттона I на Старомъ Рынкѣ. [1] Это — произведеніе строгаго и чрезвычайно простого пошиба, но очень эффектное благодаря энергической постановкѣ фигуры и характерно-индивидуальной выработкѣ головы. Двѣ аллегорическія женскія фигуры, стоящія по бокамъ всадника, замѣчательны образованіемъ своихъ головъ, дышащихъ вполнѣ наивною естественностью (въ томъ чисто-саксонскомъ племенномъ характерѣ, какой сквозитъ впослѣдствіи въ простѣйшихъ женскихъ головахъ кисти Кранаха). Архитектоническое подножіе этой группы обличаетъ въ первобытныхъ своихъ формахъ романскія еще воспоминанья; позже, подъ конецъ 15-го вѣка, оно было расширено, и тогда присоединены къ нему другія фигуры въ стилѣ новѣйшей этой поры. (Магдебургскій памятникъ былъ въ сильно поврежденномъ состояніи, отчасти даже изломанъ въ куски; теперь онъ опять возстановленъ). — Другая группа, изображающая того же императора и супругу его Эдиѳь, въ небольшой раннеготической многоугольной часовнѣ магдебургскаго собора, отличается совсѣмъ инымъ пошибомъ, будучи тяжеле въ своихъ формахъ и какъ-то рыхлѣе, расплывчатѣе въ отдѣлкѣ.

Чрезвычайно значительны скульптуры, украшающія внутренность западнаго клироса въ наумбургскомъ соборѣ. [2] Вопервыхъ статуи храмоздателей по стѣннымъ столпамъ клироса, выполненныя одновременно съ постройкою, — цѣлый рядъ мужскихъ и женскихъ фигуръ, изъ которыхъ иныя стоятъ попарно. Здѣсь таже царитъ совершенно простой стиль въ спокойноясныхъ и крупныхъ линіяхъ, тогда какъ въ тѣлесности фигуръ видно сильное жизненное чувство, а въ выраженіи характера, въ жестѣ и въ мотивированной имъ драпировкѣ одеждъ обнаруживается неизысканное разнообразіе; въ то же время весь этотъ кругъ достойныхъ личностей проникнутъ общею духовною чертой тихаго и скромнаго благородства. Рука художника достигаетъ почти совершенства безъ особеннаго стремленія къ виртуозно-

[1] Фон' Квастъ въ Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I, стр. 180. (Приложеннымъ здѣсь рисункамъ недостаетъ въ фигурныхъ частяхъ характерно-энергической своеобразности). — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 59, фиг. 1, 2.

сти; намекомъ на нѣжный трепетъ души служитъ еще только полуусловная улыбка. Скульптуры лекторія (высокаго амвона), отдѣляющаго клиросъ отъ середняго корабля, распятіе съ Маріею и Іоанномъ, и фризъ со сценами изъ Страстей Христовыхъ примыкаютъ сюда въ качествѣ не много позднѣйшихъ работъ; послѣднія полны наивной свѣжести, а въ иныхъ отдѣльныхъ фигурахъ выражаютъ притомъ и сильный паѳосъ.—Нѣкоторыя статуи въ клиросѣ мейсенскаго собора,[1] императоръ Оттонъ I съ супругою и при нихъ два святыхъ, также относятся къ нѣсколько позднѣйшей дѣятельности того же самаго художественнаго направленія, какое высказалось въ наумбургскихъ статуяхъ. Онѣ и теперь еще расписаны красками (роспись эта была отчасти подновлена).

Замѣчательный надгробный памятникъ конца 13-го вѣка находится въ бреславской Крестовой церкви: это монументъ герцога Генриха IV (ум. въ 1290 г.).[2] Крышка его сдѣлана изъ жженой глины съ обычнымъ изображеніемъ покойнаго, въ дебелыхъ, сильно выработанныхъ чертахъ, и съ старобытной росписью красками. Тумба, высѣченная изъ песчаника, представляетъ лица, участвовавшія въ погребеніи, и четырехъ ангеловъ, будто бы поддерживающихъ крышу; ангеламъ дано граціозно-наивное движенье.

Болѣе обширную пластическую отдѣлку, близкую къ французско-готической системѣ и принадлежащую поздней порѣ вѣка, находимъ въ двухъ большихъ верхнерейнскихъ соборахъ. Въ особенно богатомъ развитіи представляетъ ее страсбургскій мюнстеръ. Но здѣсь большая часть скульптуръ погибла въ революціонныя бури конца прошлаго столѣтія и возстановлена въ новѣйшее за тѣмъ время, такъ что для разсматриваемой нами эпохи мы можемъ принять въ соображеніе только немногія части всей наличности. Нѣкоторыя работы, условно-тонкой одѣлки, принадлежатъ какъ будто бы еще переходу отъ романизма къ готикѣ, именно—фигуры евангелистовъ и ангеловъ на середней колоннѣ въ южномъ крылѣ поперечья, на такъ-называемомъ «Эрвиновомъ столпѣ». Изъ скульптуръ, украшающихъ порталъ этого крыла, значительны въ качествѣ старыхъ работъ символическія статуи ветхаго и новаго завѣта (Церкви и Синагоги): не блистая естественною полнотой, онѣ отличаются наивнымъ чувствомъ, тонкимъ движеніемъ, выработанною драпировкой одеждъ. (Предполагали, что подобно другимъ скульптурамъ портала онѣ сработаны дочерью строителя западнаго фасада, Сабиною фон'Штейнбахъ, которой именемъ обозначена была и въ самомъ дѣлѣ одна изъ тамошнихъ древнихъ статуй). Сюда же подходятъ по роду и значе-

[1] Съ Путтрихомъ (Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, II, Ser. Maissen) сравни Düsseldorfer Kostümbuch, рис. 34. — [2] Büsching, Grabmal Herzogs Heinrich des vierten von Breslau.

нію оба рельефа на портальныхъ аркахъ, изображающіе смерть и увѣнчаніе Царицы Небесной. [1] Скульптуры западнаго фасада, въ богатствѣ распорядка, въ подробностяхъ распредѣленія и въ развитіи мысленнаго содержанья воспроизводятъ образецъ большихъ соборовъ сѣверовосточной Франціи; въ числѣ нетронутыхъ обновленіемъ частей особенно значительны статуи южнаго бокового портала, представляющія часто-встрѣчаемое символическое изображеніе дѣвъ мудрыхъ и дѣвъ юродивыхъ: онѣ отличаются вполнѣ выработавшимся стилемъ той эпохи и характеристическимъ разнообразіемъ движеній и мотивовъ экспрессіи. — Другой примѣръ обширной пластической отдѣлки находимъ во фрейбургскомъ мюнстерѣ, именно по порталу въ глубинѣ башеннаго сооруженія и по прилегающимъ къ нему внутреннимъ боковымъ стѣнкамъ этой сѣни. И здѣсь сплошь выдержана послѣдовательность замысла съ пріурочкою къ нему множества символическихъ фигуръ, и здѣсь видна характерно-высказывшаяся особенность стиля.

Необходимо при этомъ затѣтить, что пошибъ готическихъ формъ знаменательно выступаетъ и въ мелкихъ изваяніяхъ. Тутъ именно заслуживаютъ вниманіе рѣзьба на камнѣ для изготовленія печатей къ грамотамъ, и въ томъ числѣ особенно лицевыхъ печатей духовенства и женщинъ, такъ какъ въ изображеніи длинныхъ одеждъ представлялся самый благопріятный случай заявить художественныя особенности стиля, да притомъ и время изготовленія такихъ печатей опредѣляется документальнымъ образомъ, а не по однѣмъ догадкамъ. Есть уже и нѣкоторыя ближайшія изслѣдованія о подобныхъ работахъ въ Германіи, съ художественной ихъ стороны. [2] Въ первой половинѣ 13-го вѣка появляются переходы изъ романскихъ формъ стиля къ готическимъ, во второй — уже опредѣленное изящно-строгое развитіе послѣднихъ. Намекъ на эгинетскій складъ лица, нерѣдко ставящій работы эти въ параллель рѣзнымъ древнеэтрурскимъ камнямъ, встрѣчается по временамъ и здѣсь. Мастерскимъ такого рода произведеніемъ можно назвать печать Вигбольда фон 'Гольте, пресвитера въ Санкт' Морицѣ близъ Мюнстера, съ 1270 по 1297 г. — Часто попадается также рѣзьба на слоновой кости. Оригинально обдѣланныя вещи этого рода состоятъ изъ шахматныхъ фигуръ, которыя рѣзались цѣлыми группами по большой части въ видѣ капителей.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 60 A, фиг. 7. — [2] Franz Kugler, Beschreibung der in der K. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlungen, стр. 22.

Англія.

Изъ эпохи романскаго стиля Англія не вынесла ни какой сколько-нибудь значительной скульптурной способности. Но свѣжая и бойкая жизнь, проявившаяся тамъ вмѣстѣ съ формами готической архитектуры, вскорѣ повела къ соотвѣтственной тому дѣятельности и по части пластическихъ изображеній. Тутъ развилось даже, во многихъ отношеніяхъ, характерно-оригинальное направленье.

Встрѣчается бездна лицевыхъ монументовъ, надгробныхъ камней съ изображеніями покойниковъ. [1] Они представляютъ множество наглядныхъ примѣровъ зарождающагося развитія изъ чисто-первичныхъ типовъ, да потомъ и образцовъ самостоятельнаго замысла и обдѣлки въ народномъ вкусѣ. Надгробный камень одного епископа въ эксетерскомъ соборѣ, съ простою архитектоническою обрамовкой, уже носящею явный пошибъ раннеанглійской готики, содержитъ въ себѣ плоскую фигуру, которой черты проведены еще съ чисто варварски-ирландскимъ схематизмомъ. Его считаютъ памятникомъ епископа Варѳоломея, умерш. въ 1184 г.; но архитектоническія принадлежности указываютъ во всякомъ случаѣ на время послѣ начала 13-го столѣтія. Къ нему примыкаютъ, тамъ же, въ болѣе размѣренномъ типическомъ характерѣ и съ такою же архитектонико-декоративною прикрасой, могильный камень, въ честь будто бы епископу Генриху Маршаллу (ум. 1206 г.), и другой — епископа Симона де Апулія (ум. 1223). [2] Напротивъ, на благолѣпномъ памятникѣ архіепископа Вальтера Грея (ум. 1255) въ іоркскомъ соборѣ, [3] фигура, при всей простотѣ постановки, отличается характерными чертами уже мягко-обдѣланнаго готическаго стиля.— Особенно значительны надгробные камни рыцарскихъ особъ. Въ настоящую эпоху здѣсь отступаютъ отъ общаго на материкѣ обычая представлять усопшихъ въ торжественномъ покоѣ и даже по большой части съ сложенными на молитву руками; фигурѣ даютъ почти постоянно болѣе свободное, смѣлое можно-сказать движеніе, которое, съ явно-реалистическимъ замысломъ, крѣпко держится за жизненные мотивы и воспроизводитъ ихъ съ наивною подмѣтливостью, тогда-какъ охватывающая фигуру кольчужная броня и простое въ сущности полукафтанье вовсе и не требуютъ затѣйливой художественной обдѣлки. Уже и въ фигурахъ ранней поры столѣтія, при строгомъ еще типѣ и очень просто мотивированномъ тѣлодвиженіи, выступаетъ это направленіе; наприм. въ могильномъ камнѣ Вильяма Лонджеспи (ум. 1227 г.) въ салисбѣрійскомъ соборѣ. Но вскорѣ потомъ заявляетъ себѣ вышеупомянутая сильнѣйшая оживленность: ноги обыкновенно скрещиваются, намекая этимъ на изящную или пожалуй даже стремительную поступь, руки представлены въ движеніи, мотивированномъ разнообразными цѣлями, нерѣдко хватаются онѣ за рукоятку меча, какъ бы для энергической обороны отъ чьего-то нападенія. Англійскія

[1] См. вообще Stothard, The monumental effigies of Great-Britain. — [2] См. Britton, Exeter Cathedral, Cathedr. antiquit, IV, рис. 20 и сл. — [3] Тамъ же, York Cath. I, рис. 46.

церкви содержатъ въ себѣ множество такого рода памятниковъ. Цѣлый рядъ ихъ находится въ церкви Храмовниковъ въ Лондонѣ. Къ самымъ замѣчательнымъ относится принадлежащій исходу вѣка монументъ герцога Роберта нормандскаго, сына Вильгельма Завоевателя, въ глосстерскомъ соборѣ. [1]

Архитектура не разсчитывалась здѣсь вообще на такую обширную и продуманную пластическую отдѣлку, какъ сѣверофранцузская. Напротивъ, преобладающая въ ней декоративность ведетъ къ постоянному употребленію въ дѣло декораціонныхъ скульптуръ, которыя, по большой части безъ всякаго самостоятельнаго значенія, сливаются воедино съ формами архитектурнаго орнамента. Въ послѣднемъ находитъ себѣ сподручный поводъ къ новому развитію та причудливость, о которой упоминали мы неоднократно прежде; она часто доходитъ до юмора, до гротеска, способнаго къ самой смѣлой выразительности, наприм. въ нахально-дерзкихъ образинахъ чертей, которыя выглядываютъ тамъ и сямъ изъ-за капительныхъ прикрасъ въ поперечьи іоркскаго собора. Но она точно такъ же смягчается до нѣжной граціи и нерѣдко радуетъ взоръ орнаментными видообразованіями миловиднѣйшаго изящества.



Ангелъ изъ скульптуръ на фасадѣ веллзскаго собора. По Флаксману.

Архитектоническій остовъ заполняется самостоятельной лицевою пластикой только въ видѣ исключенія. Главнымъ этому примѣромъ можетъ служить фасадъ веллзскаго собора,[2] который, какъ уже говорено, по мѣрѣ развитія

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 60 A, фиг. 8. — [2] Cockerell, Iconography of the Westfront of Wells Cathedral. Flaxman, Lectures on sculpture, рис. 2—4.

своей строительной системы, снабжался очень богатой пластической отдѣлкою, принадлежащею позднѣйшимъ десятилѣтіямъ первой половины вѣка, — множествомъ статуй, а также и рельефовъ, начинающихся въ догматическомъ опять порядкѣ съ моментовъ міротворенія и оканчивающихся, въ самыхъ верхнихъ частяхъ зданія, моментами Страшнаго Суда. Стиль этихъ произведеній отличается строго-энергическимъ характеромъ и величіемъ, полнымъ простоты. — Другой замѣчательный образецъ, поздней поры вѣка, представляетъ намъ внутренность клироса въ линкольнскомъ соборѣ, [1] гдѣ скульптуры, болѣе въ вышепомянутомъ декоративномъ распорядкѣ, мѣстятся по стрѣльчатымъ люнетамъ восточныхъ трифорійныхъ аркадъ. Это сплошь почти ангельскія фигуры въ разнообразныхъ дѣйствіяхъ, изображающія «дѣло божественнаго спасенія при соучастіи ангеловъ»; [2] стиль того времени выработался здѣсь до изящнаго благородства и отчасти до граціозно-свободнаго движенія, уже подготовляющаго собой дальнѣйшее стилистическое развитіе. Любопытны и нѣкоторыя другія скульптуры въ томъ же зданіи, а также еще въ капитульномъ домѣ салисбёрійскаго собора, по фасадамъ соборовъ въ Личфильдѣ и Питерборо и церкви кройландскаго аббатства.

Исходной порѣ вѣка принадлежатъ сверхъ-того нѣкоторыя значительныя одиночныя скульптуры, именно: полные достоинства бронзовые надгробные монументы короля Генриха III (умерш. 1272 г.) и королевы Элеоноры, жены Эдуарда I (ум. 1290), въ вестминстерской церкви въ Лондонѣ, [3] оба работы мастера Вильгельма Торелла около 1290 г., и скульптуры вышепомянутыхъ каменныхъ крестовъ, поставленныхъ въ память королевы Элеоноры. [4] Женскія фигуры, въ обоихъ случаяхъ, отличаются простою граціей, знаменующей здѣсь также исходъ особенностей стиля раннеготической эпохи. Полагали, что работы эти слѣдуетъ приписать вызваннымъ въ Англію итальянскимъ мастерамъ, и дѣйствительно въ архитектоникѣ приведенныхъ сейчасъ каменныхъ крестовъ есть мотивы, напоминающіе южно-готическій пошибъ. Но пластическая обдѣлка во все не указываетъ на подобныя условія и отчасти даже прямо противорѣчитъ такому домыслу; причемъ надо имѣть въ виду и то, что Италія объ эту пору сама только еще подготовлялась къ усвоенію и первой выработкѣ готическаго элемента въ пластикѣ.

[1] Cockerell, Memoirs illustr. of the hist. and antiquities of the county and city of Lincoln. Wild, An illustration of the architecture and sculpture of the Cathedr. church of Lincoln. — [2] По мѣткому и кажется, очень основательному толкованію Шнаазе. (Gesch. der bild. Künste, V, I, стр. 777). — [3] Denkmäler der Kunst, рис. 60 A, фиг. 9 и 10. — [4] См. Flaxman, Lectures, рис. 5.

Италія.

Въ итальянской скульптурѣ 13-го вѣка романскій стиль является рѣшительно еще преобладающимъ, и въ произведеніяхъ Николая Пизано (I, 588 и сл.) вырабатывается онъ до дивной красоты путемъ энергическаго и сознательнаго возврата къ закону античной пластики. Дѣятельность этого мастера захватываетъ еще глубоко и вторую половину столѣтія.

Однако въ послѣднихъ его работахъ замѣтна уже наклонность къ стилистическимъ началамъ готики. Здѣсь, какъ мы прежде намекали, болѣе или менѣе виденъ плодъ соучастія юнѣйшихъ, свѣжихъ силъ. Къ этому явленію пріурочиваются далѣе и другія, знаменующія въ сродственномъ ему отчасти смыслѣ переходъ отъ романскаго преданія и отъ полуантичной обдѣлки къ современному элементу, готическому. Таковы скульптуры Маргаритоне изъ Ареццо на могильномъ памятникѣ папы Григорія X (ум. 1276 г.) въ аретинскомъ соборѣ, и скульптуры Арнольфа (знаменитаго строителя флорентинскаго собора, Арнольфо ди Камбіо), украшающія алтарную сѣнь его работы въ церкви св. Павла, близъ Рима (1285 г.).



Ангелъ, съ надгробнаго памятника кардинала Консальво въ Санта Марія Маджоре въ Римѣ. По д'Аженкуру.

Сынъ Николая, Джованни Пизано (род. около 1240, ум. 1320 г.), одаренный большой художнической силою, рѣшительно проложилъ дорогу новому направленію. Онъ былъ однимъ изъ главныхъ участниковъ въ позднѣйшихъ трудахъ своего отца (именно въ работахъ по сіэнской каѳедрѣ); въ теченіе 13 го вѣка создалъ онъ въ высокой степени значительныя произведенія: кромѣ несуществующаго уже надгробнаго монумента папы Урбана IV (умерш. 1264 г.) въ Перуджіи, большой водометъ на тамошней соборной площади (около 1280, — здѣсь по крайней мѣрѣ бо́льшая часть скульптуръ навѣрно его работы), богатую отдѣлку главнаго алтаря въ аретинскомъ соборѣ (съ 1276 г.) и мн. друг. Онъ часто умѣетъ придать своимъ фигурамъ черту простого величія и незатѣйливой соразмѣрности всѣхъ линій, подлинно еще отвѣчающую тому основному чувству, какое преобладаетъ въ раннеготической пластикѣ сѣверянъ. Но онъ въ то же время и провозвѣстникъ дальнѣйшаго развитія; нѣкоторой долею своихъ работъ онъ принадлежитъ и по времени къ 14-му уже вѣку; впрочемъ онъ стоитъ во главѣ обширной школы, цѣлой постепенной череды художниковъ (дѣятельныхъ не по одному только ваянію), чьи стремленія и труды существенно относятся къ слѣдующей эпохѣ. Поэтому ближайшее о немъ сужденіе лучше отложить до тѣхъ поръ, когда рѣчь пойдетъ объ ней.

Сюда, напротивъ, должно пріурочить еще два произведенія конца 13-го вѣка, — дѣло рукъ Джованни Козма въ Римѣ: надгробные монументы епископа Дуранда въ Санта-Марія-сопра-Минерва и кардинала Консальво (умерш. 1299 г.) въ Санта-Марія Маджоре. [1] Фигуры ихъ простой пластической отдѣлки отличаются характеромъ мирнаго освященія.

Испанія.

Объ испанской скульптурѣ раннеготическихъ эпохъ нѣтъ у насъ ни какихъ ближайшихъ свѣдѣній. Надо упомянуть по крайней мѣрѣ о томъ, что порталы поперечныхъ кораблей бургосскаго собора снабжены обычною пластическою отдѣлкой и представляютъ въ этихъ работахъ простые типы 13-го столѣтія, — какъ кажется съ тонко-оживленными и прочувствованными иногда мотивами.

ЖИВОПИСЬ.

Введеніе готической архитектуры оказало на живопись столько же, и въ нѣкоторомъ смыслѣ даже еще больше, вліянія, нежели на скульптуру. На долю живописи, въ тѣсной связи съ архитектурой, пали обширнѣйшія можно-сказать задачи, и съ этой именно стороны добивались такого рода эффектовъ, какихъ никогда еще не вѣдало минувшее. Но тутъ же обнаружилась вмѣстѣ и усиленная зависимость первой отъ послѣдней, — зависимость, которая опять свела художественную потребность на чисто лишь схематическій намекъ того, что̀ надлежало изобразить въ самомъ дѣлѣ. Вотъ почему во весь текущій періодъ живопись отставала отъ ваянія, сколько ни удавалось ей при извѣстныхъ обстоятельствахъ выразить общіе типы стиля, общія черты величія, достоинства и торжественности. За этотъ положенный ей предѣлъ не выступала она и въ самостоятельныхъ, независимыхъ работахъ.

[1] Это тѣ самые монументы, о которыхъ мы упоминали прежде ради ихъ архитектурныхъ формъ и находящихся на нихъ мозаикъ (I, 608).

Обзоръ этого искусства лучше раздѣлить по разнымъ его отраслямъ и подъ каждою изъ нихъ упомянуть о томъ, какому что̀ именно принадлежитъ краю. Италія останется при этомъ въ сторонѣ, такъ-какъ тамошняя живопись вплоть до начала 14-го столѣтія рѣшительно слѣдовала направленію романскаго еще стиля.

Для стѣнописи было не слишкомъ благопріятно коренное начало готическаго строеваго стиля, устранявшаго повозможности большіе простѣнки. Она является сперва только одиночнымъ и случайнымъ образомъ.

Въ Германіи къ многочисленнымъ образцамъ поздперомапской стѣнописи естественно примыкаютъ и нѣкоторыя работы въ новомъ стилѣ, особенно въ только-что законченныхъ церковныхъ зданіяхъ романской архитектуры, которыхъ пространственность нуждалась еще въ подобной отдѣлкѣ. Нѣмецкое низовье Рейна представляетъ много такихъ примѣровъ. Кромѣ отрывочныхъ остатковъ, сохранившихся только по частямъ, особенно значительна живопись въ клиросной абсидѣ браувейлерской церкви, [1] изображающая Спасителя на престолѣ, святыхъ угодниковъ и другія фигуры. Безъ замѣтно выдающагося чувства тѣлесности, готическіе типы переданы здѣсь въ простыхъ и крупныхъ чертахъ; фигура Спасителя отличается притомъ высокимъ достоинствомъ. По колоритной обдѣлкѣ, работы эти еще непосредственно примыкаютъ къ мѣстнымъ же романскимъ; орнаментъ носитъ еще отчасти характерно-романское видообразованіе. Далѣе, за раннеготическія работы съ романскими отголосками выдаются также стѣнныя иконы круглой часовни при церкви св. Рупрехта въ Брукѣ на Мурѣ, въ Штиріи, — изображенія одиночныхъ святыхъ. [2] — Кажется, еще Голландія обладала раннеготическою стѣнописью въ снесенной потомъ церкви св. Іоанна въ Горкумѣ; копіи съ нихъ есть въ королевской библіотекѣ въ Гаагѣ. [3]

Въ Англіи, за время около середины 13-го вѣка, упоминается о разныхъ живописныхъ работахъ, выполненныхъ по волѣ королей.

Подлинно-обширную вѣтвь монументальной живописи готическаго стиля составляетъ живопись по стеклу, которая, въ предшествовавшей романской архитектурѣ, породила лишь нѣсколько одиночныхъ украшеній, вовсе не стоявшихъ въ непосредственной связи съ совокупностью строительной

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 49 A, фиг. 13 и 14 — [2] Mittheilungen der K. K. Central-Commission, II, стр. 310. — [3] Ближайшія свѣдѣнія у Шнаазе Gesch. der bild. Künste, V, I, стр. 675.

системы. Произведенія ея занимаютъ мѣсто исчезнувшихъ теперь большихъ простѣнковъ, присоединяя къ потокамъ свѣта, льющимся внутрь зданія, весь преизбытокъ самыхъ роскошныхъ и яркихъ красокъ. Представляемыя ею картины распредѣляются риѳмически по узорчатымъ оконнымъ переплетамъ въ видѣ богатѣйшей декораціи, легко приспособляясь къ развитію того или другого глубокомысленнаго сюжета, какъ чередою единичныхъ изображеній, подходящихъ къ частному подѣлу каждаго окна, такъ и общею чередой всѣхъ оконъ въ совокупности. Подобно разноцвѣтнымъ коврамъ, сотканнымъ изъ свѣта и пыла, заполняютъ онѣ эти обширныя отверстія и, представляя взору отовсюду цѣлый міръ сіяющихъ чудесъ, доводятъ и безъ того уже чудесную строительную систему до совершенно неодолимой эффектности. Но эффектность эта тѣмъ не менѣе остается только общею и не переходитъ за черту болѣе или менѣе первичной художественности. Законъ живописной композиціи все-таки зависитъ здѣсь отъ членовъ архитектонической обрамовки, а выполненіе и отдѣлка — столько же отъ пространственныхъ отношеній, сколько и отъ пріемовъ неумѣлой еще техники. Это мозаики, составленныя изъ сравнительно-мелкихъ кусочковъ стекла, вездѣ еще съ тяжелыми и грубоватыми контурами, которые матерьяльно обусловливались присутствіемъ соединявшихъ ихъ свинцовыхъ швовъ, а въ отношеніи къ эффекту, — потребностью въ какомъ-нибудь сильномъ противодѣйствіи чрезмѣрно-яркой игрѣ красокъ. Это или маленькія многоличныя сцены, декоративно соединенныя въ одну общую большую картину, или же крупныя одиночныя фигуры, надъ которыми идутъ, все съуживаясь вверхъ, декоративно-отдѣланныя поля. Не смотря на чудесный можно-сказать эффектъ этихъ мозаикъ, не смотря на объемистую-часто учительную тенденцію ихъ содержанія, въ нихъ все-же рѣшительно преобладаетъ декоративная цѣль, сплошь и рядомъ довольствующаяся однимъ типично-грубымъ изображеніемъ личностей и только рѣдко обнаруживающая при этомъ основныя черты высшаго художественнаго чувства. Довольство такимъ скромнымъ результатомъ, съ одной стороны, а съ другой потрата большого запаса нужныхъ для добытка его силъ, которыя изводились на чисто-ремесленныя заботы, — все это должно было служить постоянною помѣхой истинно-художественному развитію.

Франція, въ большихъ своихъ соборахъ, обладаетъ еще значительными остатками живописи по стеклу, которою они отдѣлывались объ эту именно пору; въ работахъ этихъ предстаютъ различные моменты образованія готическаго стиля, начиная съ переходовъ его изъ романизма до вполнѣ своехарактернаго развитія. Въ числѣ стеклописныхъ остатковъ шартрскаго собора есть нѣкоторые особенно старобытнаго пошиба. Въ соборахъ реймскомъ, суассонскомъ, парижскомъ (здѣсь большія розетныя окна по фасаду), осеррскомъ, шалонскомъ на Марнѣ, труайскомъ, руанскомъ, турскомъ, пуатьерскомъ, клермон' ферранскомъ, въ «Святой Часовнѣ» въ Парижѣ, есть множество другихъ образцовъ, но самые блестящіе въ соборахъ буржскомъ [2] и ле-манскомъ.

[1] См. особенно F. de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre en France. — [2] Martin et Cahier, Vitraux de la cathédrale de Bourges.

Нѣмецкихъ стеклописныхъ работъ раннеготической эпохи встрѣчается не много. Нѣсколько штукъ, простой и грубоватой одѣлки, но въ замѣчательно строгомъ и сильномъ характерѣ первичныхъ элементовъ стиля, идутъ изъ фундушевой церкви въ Вимфенъ-им' Талѣ и хранятся теперь въ дармштадскомъ музеумѣ. Другіе образцы, принадлежащіе уже исходу вѣка и пред-



Стеклописный образъ Рождества Христова изъ фундушевой церкви въ Вимфенъ-им' Талѣ. По Ф. Г. Мюллеру.

ставляющіе готическій стиль въ полномъ его развитіи, находимъ въ окнахъ старой капитульной залы въ Клостернёйбургѣ, [3] въ Австріи (первоначально изготовленныхъ для тамошняго крытаго хода). Еще другіе, въ многообъемлющей чередѣ и замѣчательные отчасти по композиціи и по эффектности храсокъ, — въ страсбургскомъ мюнстерѣ, въ клиросѣ Елисаветинской церкви въ Марбургѣ и т. д. — Англійскія работы этого рода — въ соборахъ кантербёрійскомъ, іоркскомъ, линкольнскомъ. — Испанскія — въ толедскомъ соборѣ.

[1] Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrn-Stiftes Klosterneuburg, въ Jahrbuch der K. K. Central-Commision, II.

Для живописи, не непосредственно связанной съ архитектурой, надо предпочтительно обратить вниманіе на картинки въ рукописяхъ. Онѣ также передаютъ только общіе типы стиля, главные моменты его развитія, безъ особеннаго стремленія къ глубоко-художественной ихъ выработкѣ. Здѣсь слѣдуетъ еще замѣтить, что, при простомъ вообще расцвѣченіи, контуры прорисованы часто очень крѣпко, въ чемъ видно вліяніе пріема, употребительнаго въ живописи по стеклу. Нерѣдко также картинки эти совершенно имѣютъ видъ копій со стеклописныхъ изображеній: толстые вездѣ очерки всѣхъ главныхъ частей (отвѣчающіе свинцовымъ ободкамъ стекольной живописи) рѣзко отличены отъ болѣе тонкихъ линій въ подробностяхъ.



Изъ миніатюръ рукописи Тристана въ Мюнхенской библіотекѣ Фр. Кугл.

Франція особенно славилась искусствомъ миніатюрной живописи, тѣмъ искусствомъ, «что — по словамъ Данта — въ Парижѣ иллюминовкою зовутъ». [1] Изъ произведеній такого рода, принадлежащихъ Парижской библіотекѣ, образцами вполнѣ развившагося стиля выставляютъ картинки одного рукописнаго сказанія 1266 г. о чудесахъ Пресв. Дѣвы; а картинки псалтыря, который по старинной на немъ помѣтѣ, слыветъ изготовленнымъ для короля Людовика Святого, [2] признаютъ за работы, характеристическія въ высшей степени, хотя далеко не геніальныя по выдѣлкѣ. — Нѣкоторыя

[1] Дантъ, Чистилище, XI, 76. — [2] Ваагенъ, въ Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 301, относитъ эту рукопись приблизительно къ 1300 г. Шнаазе, въ Gesch. der bild. Künste, V, I, стр. 648, отстаиваетъ вѣрность вышеприведенной помѣты.

англійскія произведенія около середины 13-го вѣка отличаются своеобразнымъ достоинствомъ характера и постановки.

Изъ числа нѣмецкихъ работъ есть такія, которыя особенно интересны и по задачѣ, и по смыслу ея выполненія. Это — картинки и рукописи нѣмецкой поэзіи, которые, по образцу вышеприведенныхъ древнѣйшихъ иллюстрацій къ стихотворнымъ сочиненіямъ, слѣдятъ за живымъ ходомъ поэтиче-



Изъ миніатюръ вейнгартенской рукописи Миннезингеровъ въ Штуттгартѣ. Фр. Кугл.

скаго расказа по пятамъ и стараются, правда самыми незатѣйливыми еще способами, наглядно воспроизвесть вѣющее въ стихахъ чувство. Особенно замѣчательна въ Мюнхенской библіотекѣ рукопись Тристана, текстъ Готфрида Страсбургскаго, первой половины 13-го вѣка; [1] картинки ея повторяютъ на-

[1] V. d. Hagen, Handschriftengemälde etc. der deutschen Liederdichter des 12 bis 14 Jahrhunderts.

ивную технику прежнихъ верхненѣмецкихъ работъ и стоятъ еще на переходѣ отъ романскаго стиля къ готическому, но съ явнымъ уже поворотомъ къ типамъ послѣдняго и съ рѣзкою, манерною въ жестахъ, выставкой сантиментальнаго настроенья. Далѣе, картинки въ миннезенгерскихъ сборникахъ, гдѣ фигуры поэтовъ выводятся въ разнообразныхъ положеніяхъ, часто при обозначеніи самыхъ драматическихъ сценъ. Старѣйшія находятся въ Вейнгартенской рукописи миннезенгеровъ, принадлежащей частной библіотекѣ короля Виртембергскаго въ Штуттгартѣ, и относятся ко второй половинѣ вѣка; здѣсь видимъ вполнѣ выразившійся готическій стиль той эпохи въ простой его строгости, незатѣйливую раскраску и вышепомянутые толстые контуры, напоминающіе принципъ живописи по стеклу. Тѣ же самыя изображенія, разработанныя только въ болѣе богатые мотивы, повторяются въ позднѣйшихъ картинкахъ одного рукописнаго отрывка въ Берлинской библіотекѣ и большой Манессевской рукописи миннезенгеровъ, въ библіотекѣ Парижской. Послѣднія, относящіяся ко времени около 1300 г., хотя также невысокаго художественнаго достоинства, очень замѣчательны однакожь множествомъ наивно-замысловатыхъ мотивовъ.

И въ эту эпоху, точно такъ же какъ еще вначалѣ столѣтія, къ германской миніатюрной живописи примыкаетъ богемская. Лицевая библія Лобковицской библіотеки въ Прагѣ, содержащая въ себѣ рядомъ съ изображеніями библейскихъ сценъ картины изъ исторіи Антихриста и изъ легенды св. Вячеслава, особенно отличается драматической оживленностью отдѣльныхъ событій. [1]

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО.

Переходъ къ новымъ условіямъ стиля былъ труденъ для декоративнаго искусства, особенно по части металлическихъ дѣлъ, такъ какъ производство ихъ разсчитывалось на прикрасу многоцвѣтными вплавами и держалось на широкой основѣ ремесленнаго преданья. Оно долго не отступало отъ завѣтныхъ образцовъ и, слѣдуя имъ, постоянно отличалось своеродной прелестью; но зато выходило крайне мертвеннымъ и бездушнымь въ работахъ, требующихъ вполнѣ самостоятельнаго развитія. Вышеприведенные надгробные памятники дѣтей короля Людовика Святого, которые теперь въ Сен' Дені́ (II, 76),

[1] Waagen, Deutsches Kunstblatt, 1850, стр. 148 относитъ эти работы ко времени съ 1260 по 1280-й г., — Шнаазе, Gesch. der bild. Künste, V, I, стр. 639, ставитъ ихъ до 1250.

служатъ знаменательнымъ тому примѣромъ, доказывая, въ какомъ ходу была тогда эта техника во Франціи, да вмѣстѣ и какъ высоко она цѣнилась. — Англія, какъ видно изъ документальныхъ свѣдѣній, получала оттуда подобныя работы для такого же употребленія; находящійся въ вестминстерской церкви въ Лондонѣ надгробный монументъ Вильяма Валансскаго (умерш. въ 1296 г.), также изъ золоченой, разукрашенной финифтью, мѣди, слыветъ произведеніемъ французской техники. — Въ Германіи ковчегъ для мощей св. Елисаветы въ церкви ея, что въ Марбургѣ, — блистательная работа въ томъ же родѣ, сколько мертвенная въ лицевой своей части, столько же граціозная въ финифтяныхъ украшеніяхъ.

Могильный камень въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, съ надписью Scolasticus, замѣчателенъ тѣмъ, что представляетъ примѣненіе декоративныхъ средствъ другого совсѣмъ рода. Въ изображеніи фигуры, съ мертвеннымъ еще типомъ романскаго пошиба, видны остатки какого-то вощанистаго навода поверхъ красокъ. Архитектоническая обстановка носитъ отпечатокъ ранней готики.

Свободнѣе примыкаютъ къ современнымъ формамъ стиля металлическія надгробныя плиты съ рѣзнымъ запросто рисункомъ. Теперь попадаются онѣ правда только въ одиночку, изрѣдка. Однимъ изъ такихъ произведеній германскаго искусства, и притомъ относящимся уже къ срединѣ столѣтія, считаютъ нагробную плиту епископа Ивона въ верденскомъ соборѣ. [1]

ПЕРІОДЪ ТРЕТІЙ.

Третій періодъ готики, эпоха 14-го вѣка, объемлетъ собой среднюю ступень развитій готическаго стиля. Художественный духъ не удовлетворяется уже той строгою возвышенностью, какая проявилась въ великихъ созданіяхъ 13-го вѣка; выработавшуюся на нихъ систему хочется ему наполнить болѣе плавной, текучей жизнію, довести законы этой системы до крайнихъ ея послѣдствій. Чудо готики завершается теперь вполнѣ: моментъ изступленія, экстаза, достигаетъ живого и размашистаго выраженія, но въ то же время и моментъ разсчета, на который чудо это опирается вездѣ. Необходимый, изъ внутренняго начала истекающій прогрессъ, получаетъ большею частью такъ же необходимо и изъ коренного же начала типически-условный пошибъ; въ противень плавной обдѣлкѣ формы выступаетъ съ одинаковымъ притяза-

[1] Schnaase въ приведенной книгѣ, стр. 685.

ніемъ на значенье отдѣлка другого рода, болѣе черствая и сухая. Индивидуальная художественная способность выигрываетъ себѣ вмѣстѣ съ тѣмъ гораздо бо́льшій просторъ; она правда движется по большой части въ урочныхъ или условныхъ формахъ, знаменующихъ общій характеръ современнаго строя мыслей и чувствъ; но своеродная сила ея, съ тѣмъ неменьшей необходимостью, противодѣйствуетъ болѣе и болѣе условнымъ этимъ путамъ. Такъ въ характеристической особенности этого періода непосредственно подготовлялось уже новое развитіе.

Участіе разныхъ племенъ въ художественныхъ успѣхахъ 14-го столѣтія рознится во многомъ отъ того, какое принимали они въ развитіяхъ 13-го.

АРХИТЕКТУРА.

Послѣдовательная выработка системы въ предъидущую эпоху доходитъ въ 14-мъ столѣтіи до выраженія полнѣйшей свободы, самой плавной жизненности. Достигаютъ неслыханно могучихъ пространственныхъ эффектовъ, и къ прежнимъ комбинаціямъ присоединяютъ много совсѣмъ новыхъ. Конструкція не знаетъ уже болѣе ни какихъ трудностей, и смѣлость математическаго разсчета находитъ себѣ вполнѣ соотвѣтственную цѣль въ возникшихъ или предначертанныхъ за это особливо время исполинскихъ сооруженіяхъ высокихъ сквозныхъ башенныхъ шпилей. Но именно въ такой чрезмѣрной послѣдовательности и заключается элементъ сухого школярства, подъ которымъ замираетъ тонкій повѣвъ чисто-художественнаго творчества. * Мастерски-выработавшаяся техника ведетъ къ сознательной гонкѣ за эффектомъ, заявляющей себя какъ въ планѣ и сочиненіи цѣлаго, такъ и въ болѣе рѣзкой отчеканкѣ подробностей. Расчлененіе вольностоящихъ опоръ, оконъ и другихъ подобныхъ частей постройки становится разнообразнѣе, богаче, индивидуальнѣе; орнаментъ слагается отчасти изъ хитро-переплетенныхъ геометрическихъ фигуръ, въ комбинацію которыхъ входитъ иногда игра красивыми, роскошными, произвольными даже элементами; иногда же пускается онъ въ подражанія растительнымъ формамъ, которыхъ рисунокъ, благодаря виртуозности рѣзца, нерѣдко накло́ненъ уже къ явно разсчитывающей на эффектъ манерѣ. При всеобщемъ распространеніи готики въ эту эпоху, возникаетъ въ то же время и бо́льшее разнообразіе направленій, такъ какъ

* Доктринаризмъ дѣйствуетъ такъ же зловредно въ искусствѣ, какъ и въ политикѣ, въ педагогикѣ, во всѣхъ вообще жизненныхъ вопросахъ. Кромѣ теоретическихъ началъ необходимо еще умѣнье опредѣлить относительную ихъ важность въ примѣненіи къ даннымъ условіямъ и къ разностороннимъ требованіямъ жизни.

любая мѣстная школа пріобрѣтаетъ возможность оригинальнѣе развиваться изъ себя самой и достигать всегда новыхъ результатовъ. Этой именно порѣ принадлежитъ вслѣдствіе-того самая рѣзкая отчеканка національныхъ пошибовъ. Различные края занимаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ новое положеніе въ общемъ ходѣ архитектуры, и тогда какъ въ предшедшую эпоху первое мѣсто принадлежало Франціи, теперь Германія рѣшительно становится на первый планъ. Здѣсь система достигаетъ своего послѣдовательнѣйшаго развитія, своей возможно-высшей разработки, но вмѣстѣ и соединеннаго съ ними перехода къ мертвенной схематичности.

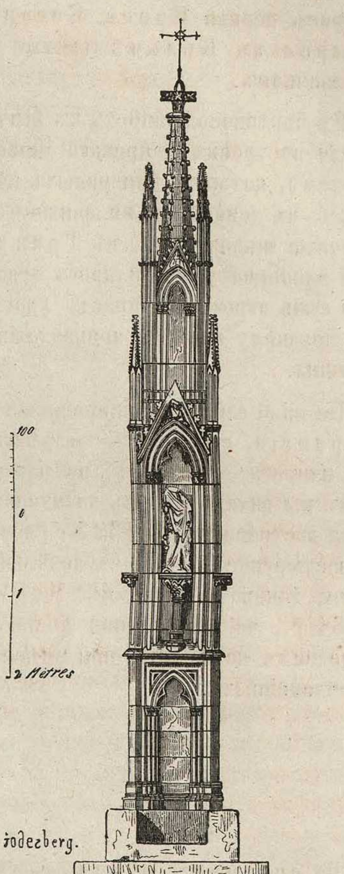
Германія.

Вырабатывавшееся уже и въ предъидущую эпоху разнообразіе направленій, какимъ отличается германская готика, усилилось еще болѣе въ теченіе 14-го вѣка. Но богатая сѣверофранцузская форма стиля уступаетъ въ это время первенство своеобразно-нѣмецкой «хоромной системѣ», и національное противодѣйствіе чужеземному способу постройки распространяется по-видимому все далѣе и далѣе. Этимъ достигаютъ бо́льшей простоты и удобообозримости общаго замысла, что однакожь часто бываетъ соединено съ величавымъ и широкимъ пространственнымъ развитіемъ въ самомъ планѣ. Не безъ рѣшительнаго вліянія на это направленье былъ конечно могучій расцвѣтъ городскихъ общинъ, отъ которыхъ шелъ починъ во многихъ изъ важнѣйшихъ предпріятій того времени. Если при подобномъ направленіи менѣе заботились объ утонченной живости архитектоническаго организма, зато надобно сказать, что въ дивномъ замышленіи воздушныхъ башенныхъ пирамидъ, стройно несущихъ свои узорчатыя сѣти въ высоту, нѣмецкая готика проявляетъ такую смѣлость и выдержанность системы, которыя повели къ совсѣмъ новымъ комбинаціямъ и эффектамъ и можно-сказать не имѣли себѣ ни чего подобнаго ни гдѣ.

Въ нижнерейнскихъ краяхъ образъ самаго величественнаго и послѣдовательнаго проведенія готики предстаетъ намъ прежде всего въ продолженіи постройки кёльнскаго собора.[1] Долевая сѣнь съ ея яснымъ пятипридѣльнымъ планомъ, съ ея утонченнымъ, полнымъ жизни расчлененіемъ, съ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 54 и 54 A.

многообразнѣйшимъ взаимнодѣйствіемъ между собою всѣхъ частей, была начата вслѣдъ за окончаніемъ въ 1322 г. клироса, вѣроятно еще мастеромъ Іоганномъ. Послѣдній отголосокъ прежней болѣе строгой обдѣлки формъ вездѣ уступаетъ теперь мѣсто широкому и упругому размаху свободно-завершившагося искусства. Въ органической связи съ этой могучей продольной сѣнью стоитъ фасадъ съ двумя громадными его башнями, правда неоконченными на дѣлѣ, но восполняемыми, благодаря уцѣлѣвшимъ по какому-то чуду старымъ чертежамъ, въ достаточной мѣрѣ для того, чтобъ опознать въ нихъ блистательнѣйшее выраженіе цѣлой системы все легче и воздушнѣе, все стончаясь кверху, подымающихся массъ, — системы, которая проведена здѣсь крайне послѣдовательно и въ планѣ, и въ исполненіи. Характеръ обформки всѣхъ частей, примыкающій въ сущности къ принципу продольной сѣни, допускаетъ однакожь нѣкоторыя видоизмѣненія, иные болѣе свободные декоративные пріемы, указывающіе уже на исходъ этого періода. — Въ меньшихъ размѣрахъ, но въ отрадно-ясномъ и чистомъ проявленіи, находимъ мы тотъ же принципъ стройно возносящихся башенныхъ пирамидъ въ такъ-называемомъ «Высокомъ Крестѣ»* (Hochkreuz), близъ Годесберга, относящемся къ 1333 г. — Далѣе на сѣверъ слѣдуетъ привести корабль фундушевой церкви въ Ксантенѣ (II, 43) и выстроенную около 1334 г. капитульную церковь въ Клеве, какъ простыя, ясно развитыя сооруженія, въ которыхъ видно вліяніе строительной ложи кёльнскаго собора. — Позднѣйшей порѣ столѣтія принадлежитъ потомъ возведенный въ простыхъ же сравнительно формахъ корабль св. Северина въ Кёльнѣ, котораго западная башня, строившаяся съ 1394 по 1411 г., на мѣсто системы готическихъ устоевъ представляетъ даже простѣйшее расчлененіе площадей, употребительное въ сѣверномъ зодчествѣ. — Въ изящныхъ пропорціяхъ, съ высокими и широкими, богато-развитыми окнами, предстаетъ намъ стройный, однопридѣльный многоугольно-замкнутый клиросъ,



«Высокій Крестъ» подъ Годесбергомъ. По Гальябо.

* Это готическая, стончающаяся уступами вверхъ колонна, не болѣе.

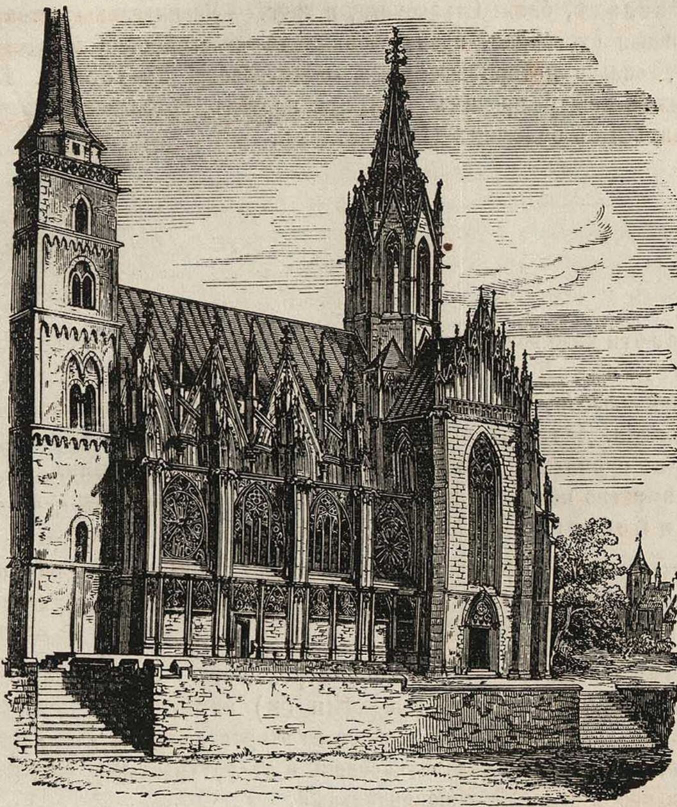
который съ 1353 г. примкнутъ спереди къ древнему мюнстеру Карла Великаго въ Ахенѣ, и который въ своихъ формахъ также прямо выдаетъ влiянiе кёльнскихъ построекъ. Къ той же самой эпохѣ относится клиросъ св. Флорина въ Кобленцѣ (съ 1356), къ немного позднѣйшей (1404—31) — клиросъ церкви Пресв. Богородицы тамъ же, а равно и клиросъ св. Андрея въ Кёльнѣ (около 1414 г.), замыкающiйся нарядно семиугольникомъ.

Въ противоположность къ этимъ церквамъ кёльнскихъ группъ, извѣстное число построекъ трирскаго дiоцеза принадлежитъ къ простой «хоромной» системѣ, которая, при малыхъ по большой части размѣрахъ, представляется здѣсь въ ясномъ и миловидномъ развитiи. Такова Iезуитская церковь (прежде миноритская) въ Трирѣ и особенно церковь св. Венделя, которой однопридѣльный клиросъ освященъ въ 1360 г., а трехпридѣльная долевая сѣнь относится правда уже къ первой половинѣ 15 го вѣка. Такому же позднему времени принадлежитъ и большинство остальныхъ церквей этой группы.

Не мало влiянiй нижнерейнскаго стиля обличаютъ въ себѣ памятники Лотарингiи, особливо — встрѣчающееся уже и въ первую эпоху образованiе клироса, съ накось, по дiагонали размѣщенными боковыми часовнями, какъ мы видимъ это въ ксантенской фундушевой церкви и въ другихъ. Такова застроенная съ 1327 г. церковь въ Мунстерѣ, — простое, строгомонастырское зданiе, съ незатѣйливо отдѣланными четыреугольными столпами; такова церковь св. Мартина въ Понт' а-Муссонѣ, начатая въ 1354 г., но доконченная только въ слѣдующемъ столѣтiи, съ стройнымъ середнимъ кораблемъ, при умѣренныхъ пропорцiяхъ и столпахъ тяжеловато-расчлененныхъ.

По среднему и верхнему Рейну достроены въ эту именно эпоху многiе значительные памятники, начатые ранѣе. Къ собору во Франкфуртѣ на Майнѣ съ 1315 по 1338 г. прибавленъ длинный однокорабельный клиросъ, а въ началѣ второй половины 14-го вѣка выведены крайне растянутыя крылья поперечья съ богато-изукрашенными порталами. — Всего блистательнѣе развернутъ благородный еще декоративный стиль въ продольной сѣни Катерининской церкви въ Оппенгеймѣ, — одномъ изъ богатѣйшихъ произведенiй нѣмецкой готики. Это — пятипридѣльное сооруженiе своеобразной обдѣлки, съ двумя рядами часовень по сторонамъ боковыхъ кораблей, къ которымъ часовни обращены своими стройными колонками. Середнiй корабль только умѣренно подвышенъ передъ боковыми пространствами, и въ соотвѣтствiи съ этимъ пущены, скорѣе въ ширь, чѣмъ въ высоту, пропорцiи оконъ, расчлененныхъ самыми роскошно-узорчатыми переплетами Здѣсь какъ будто скрещиваются между собой влiянiя школъ кёльнской и страсбургской; послѣднюю особенно можно распознать по про-

рѣзнымъ оконнымъ переплетамъ въ видѣ большихъ узорчатыхъ колесъ. Замѣчательна еще и купольная башня со крестомъ, какъ рѣдкій въ нѣмецкой готикѣ случай. Постройка закончена во второе десятилѣтіе 14-го



Катерининская церковь въ Оппенгеймѣ, въ первобытномъ видѣ и съ возстановленнымъ шпилемъ башни. По Ф. Г. Мюллеру.

вѣка. — Далѣе относится сюда верхняя часть башни фрейбургскаго мюнстера, [1] одно изъ самыхъ благородныхъ и наиболѣе выдержанныхъ созданій готики, которое безъ сомнѣнія проведено яснѣе и чище всѣхъ другихъ построекъ въ этомъ родѣ. Окончательное разрѣшеніе массы въ тонкій осьмигранный сквозной шпицъ, съ четырьмя по угламъ фіалами, и вполнѣ еще правильная, органическая обдѣлка деталей, указываютъ на первую половину 14-го столѣтія. Совокупная высота башни доходитъ до 386 футовъ.

Родъ «хоромнаго» сооруженія о пяти придѣлахъ представляетъ долевая сѣнь церкви св. Ѳомы въ Страсбургѣ, выстроенная, говорятъ, съ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 53, фиг. 1—4.

1313 по 1330 г.; напротивъ, обычной въ тѣхъ мѣстностяхъ системы приниженныхъ боковыхъ кораблей держатся кольмарскій мюнстеръ, котораго главнымъ зодчимъ слыветъ умершій въ 1363 г. мастеръ Вильгельмъ изъ Марбурга; западная часть главной церкви въ Шлеттштадтѣ, церковь въ Гаслахѣ, близъ Страсбурга, и друг. — Значительны потомъ также обновительныя отстройки, произведенныя въ долевой сѣни базельскаго мюнстера, сильно потерпѣвшей отъ землетрясенія въ 1356 г. Къ нимъ принадлежитъ между прочимъ западный порталъ, обдѣланный въ строгихъ еще формахъ и съ большимъ достоинствомъ.

Въ Швабіи надо вопервыхъ назвать клиросы Святогеоргіевской или Францисканской и потомъ Діонисіевской церквей въ Эслингенѣ, оба одноприделльные, долевые; первый принадлежитъ срединѣ, второй концу 14-го столѣтія. Далѣе идутъ цистерціанская церковь въ Хейлигкрёйцѣ 1319 г., съ прямолинейно-замкнутымъ клиросомъ и большимъ на востокъ окномъ, а равно подобныя же окна болѣе древнихъ клиросовъ въ Маульброннѣ и Бебенгаузенѣ.

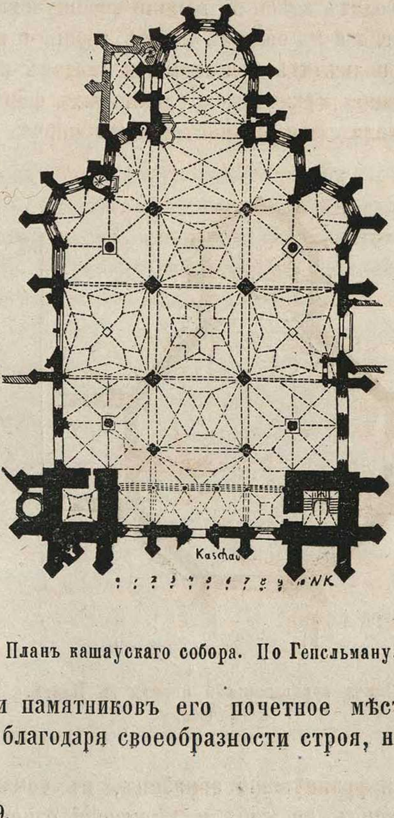
Любопытна своимъ сродствомъ съ формами пражскаго собора и своею живописною отдѣлкой маленькая церковь св. Вита въ Мюльгаузенѣ на Некарѣ, выстроенная въ 1380 г.

Въ качествѣ важнѣйшей швабской постройки этого времени надо привести мюнстеръ въ Иберлингенѣ (Ueberlingen) на Боденскомъ озерѣ, зданіе значительныхъ размѣровъ, возведенное во второй половинѣ столѣтія, о пяти корабляхъ, съ двойнымъ рядомъ часовень и съ уступчатымъ развитіемъ въ высоту; клиросъ долевой, одноприделльный.

Баварія, въ кораблѣ регенсбургскаго собора, [2] построенномъ въ 14-мъ столѣтіи, обладаетъ значительнымъ памятникомъ этой эпохи. Долевая сѣнь здѣсь трехпридѣльная, возведенная въ широкихъ, могучихъ размѣрахъ и въ благородныхъ пропорціяхъ; расчлененіе столповъ и реберъ сводовъ ясно и плавно, окна органически связаны съ трифоріями и выдержаны въ системѣ своей обдѣлки. — Сюда принадлежитъ еще обширная и простая Миноритская церковь въ Регенсбургѣ, начала 14-го столѣтія, и большія сравнительно церкви во Фрейзингѣ: Св. Іоанна, выстроенная съ 1319 по 1321 г., въ главной массѣ изъ кирпича, въ деталяхъ — изъ тесанаго камня; Бенедиктинская, сооруженная около 1345 г. и передѣланная потомъ наново внутри; наконецъ середній корабль и башенная подстройка церкви Св. Іодока въ Ландсхутѣ, возведенные между 1338 и 1368 гг.

[1] Д-ръ Лейбницъ во 2-мъ Дополненіи къ Schwäbische Denkmäler Гейделофа. — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 54, фиг. А. Детали.

Въ австрійскихъ земляхъ важнѣйшимъ произведеніемъ этого времени предстаетъ намъ соборъ Св. Стефана въ Вѣнѣ. [1] Клиросъ, освященный въ 1340 г., развертывается въ величавыхъ размѣрахъ трехпридѣльнымъ «хоромнымъ» сооруженіемъ съ многоугольными замкàми; продольная сѣнь присоединена къ клиросу съ 1359 г. въ сродственномъ характерѣ, однакожъ съ подвышеніемъ середняго корабля, хотя и безъ выигрыша этимъ самостоятельныхъ оконъ по верхостѣнью. Пропорціи широки и свѣтлы, на хоромный ладъ; детали иногда уже не безъ примѣси произвола; снаружи, чрезмѣрно высокая тяжеловѣсная кровля отчасти прикрыта блистательно изукрашенными боковыми фронтонами. Башенная постройка принадлежитъ слѣдующему періоду. — Другое, не столь обширное, сооруженіе, Св. Марія на Берегу, или Марія Штигъ (Maria Stieg), относится также къ двумъ эпохамъ: однопридѣльный, длинный клиросъ, съ нарядно-богатою декораціей, начатъ около половины 14-го вѣка и вскорѣ потомъ оконченъ; а однопридѣльный же, неправильно замкнутый долевой корабль пристроенъ уже съ 1394 г. Игриво-декоративныя формы внѣшности, и между прочимъ башни, принадлежатъ слѣдующему періоду. — Въ одинъ также корабль, въ простыхъ, благородныхъ формахъ, съ осьмиугольной башнею надъ клиросомъ, возведена съ 1332 по 1342 г. церковь картузіанскаго монастыря Гамингъ; подобное устройство дано церкви картузіанскаго монастыря Аггсбахъ близъ Мелька, въ 1380 г.; значителенъ повидимому клиросъ фундушевой церкви въ Цветлѣ, выстроенной съ 1343 по 48 г.; далѣе, благородно выработанная церковь въ Штрасенгелѣ, близъ Граца, куда ходятъ на богомолье изъ дальнихъ мѣстъ и которая построена въ 1346—55 гг. съ тройнымъ многоугольнымъ клиросомъ и наряднымъ прорѣзнымъ шпилемъ надъ башней; сюда же принадлежитъ наконецъ клиросъ благолѣпной приходской церкви въ Берхтхольдсдорфѣ, которой хоромнообразный корабль былъ возведенъ только въ слѣдующемъ уже столѣтіи.



Планъ кашаускаго собора. По Гепсльману.

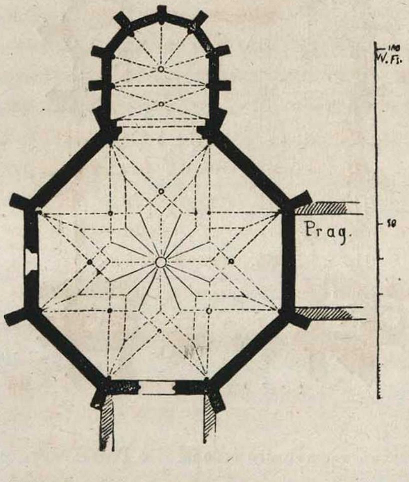
О постройкахъ въ Венгріи обнародованы до сихъ поръ отрывочныя лишь извѣстія, но несомнѣнно этотъ край примыкалъ къ направленію сосѣднихъ австрійскихъ провинцій. Среди памятниковъ его почетное мѣсто занимаетъ кажется соборъ въ Кашау, благодаря своеобразности строя, нѣ-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 55, фиг. 7—9.

сколько подходящаго къ плану Богородичной церкви въ Трирѣ, но присоединяющаго къ этому трехчастный, богато-изукрашенный фасадъ. — Далѣе, въ Верхней Венгріи замѣчательны: бартфельдская церковь, развалина монастырской церкви Сент' Лéлекъ (Св. Духа), второй половины 14-го столѣтія, и др.—На югозападѣ церковь въ Кестели (Keszthely), у Платтенскаго озера, однопридѣльная, съ большимъ розетнымъ окномъ на западной сторонѣ и съ многогранными пристрѣлинами (Dienste).

Въ Седмиградіи встрѣчаемъ отрасль самой простой нѣмецко-готической системы, по большой части въ незатѣйливо-развитомъ видѣ хоромныхъ формъ. Къ этому времени относится евангелическая приходская церковь въ Мюльбахѣ, противъ обыкновенія, съ подвышеннымъ среднимъ кораблемъ; долевой корабль построенъ въ грубомъ раннеготическомъ еще стилѣ, но впослѣдствіи весь храмъ, съ обновленными по верхостѣнью окнами, подведенъ подъ одну высокую крышу; клиросъ, сооруженный вконцѣ 14-го столѣтія, представляетъ благолѣпную хоромную постройку.

Въ Богеміи преданное искусству правленіе Карла IV подготовляетъ могучій въ будущемъ расцвѣтъ архитектоническаго творчества, такъ что именно съ тѣхъ только поръ этотъ край начинаетъ принимать знаменательное участіе въ историческомъ развитіи архитектуры. Прямые и явные слѣды наводятъ здѣсь на вліяніе французскихъ художниковъ, часто обнаруживающееся и въ общемъ строѣ зданій и въ формаціи подробностей. Но не льзя не подмѣтить при этомъ и слѣдовъ національной переработки, особенно въ пошибѣ нѣкоторыхъ единичныхъ формъ, — переработки, которая уже рано повела стиль къ постепенной порчѣ. Простыми сравнительно сооруженіями первыхъ десятилѣтій этого вѣка были церкви Успенія Божіей Матери и св. Іакова въ Куттенбергѣ, изъ которыхъ послѣдняя строилась съ 1310 по 1358 г., потомъ нимбургская и кёниггрецская, и наконецъ церковь Августинцевъ въ Раудницѣ съ крытымъ при ней ходомъ, освященная 1330 г.



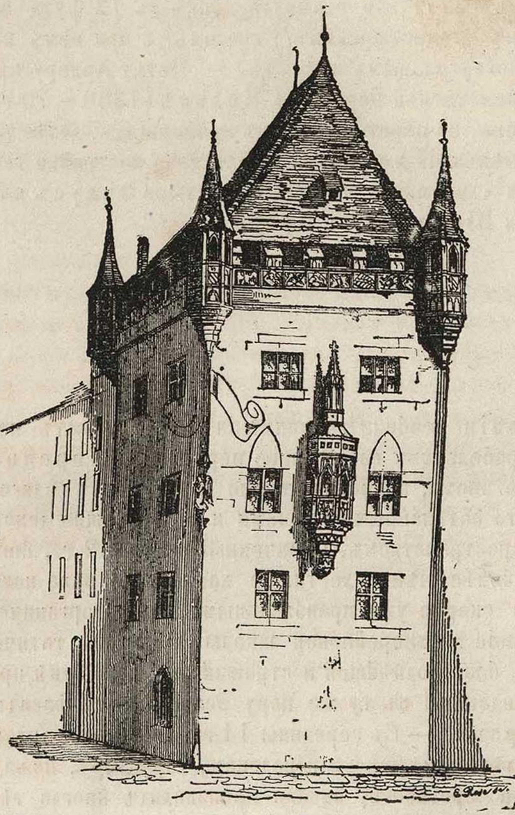
Планъ карлодворской церкви въ Прагѣ. По Грюберу.

Значительнѣе были постройки, возведенныя Карломъ IV въ самой Прагѣ и въ ея окрестностяхъ. Главное дѣло — соборъ, основанный еще отцомъ императора въ 1344 г. и строенный Матвѣемъ Аррасскимъ, а за тѣмъ Петромъ (Арлеромъ?) Гмюндскимъ. Но вполнѣ оконченъ былъ собственно только величавый клиросъ, освященный въ 1385 г. Вся система его на богатый французскій образецъ, въ томъ же приблизительно видѣ, въ какомъ усвоилъ ее себѣ и кёльнскій соборъ. Только въ деталяхъ замѣтна здѣсь

болѣе скудная, часто произвольная и при этомъ неясная обдѣлка. Особенно богатую и живописную декорацію представляетъ часовня Св. Венцеслава, пристроенная въ 1347 г. къ замку южнаго бокового корабля. Въ такомъ же родѣ выполнены и часовни замка Карловъ тынъ, заложеннаго Карломъ между 1348 и 1357 гг.; при небольшомъ архитектоническомъ расчлененіи, онѣ отличаются богатѣйшею живописною декораціей, изъ стѣнной живописи и мозаикъ, выполненныхъ золотомъ и дорогими камнями. — Значительнѣе карлодворская церковь въ Прагѣ, основанная въ 1355 г., но начатая только въ 1377: это осьмиугольникъ въ 72 фута ширины, крытый низкоребристымъ (монастырскимъ?) сводомъ, и при немъ клиросъ, который завершается многоугольнымъ замкомъ. — Петру Арлеру принадлежитъ еще клиросъ Варѳоломеевской церкви въ Колинѣ (1360—70 гг.), съ богатымъ вѣнцомъ часовень, но перетоненный въ пропорціяхъ; далѣе пражская городская дума и тамошній мостъ. — Простѣйшія постройки того же времени — трехпридѣльная «хоромная» церковь монастыря Эмаусъ и церкви Аполлинара и Марія Шнеэ, всѣ въ Прагѣ.

Во Франконіи особеннаго вниманія заслуживаютъ памятники Нюрнберга. Къ корабельному сооруженію церкви Св. Лоренца, выполненному въ предшедшую эпоху, непосредственно примыкаетъ благолѣпный фасадъ, съ двумя просто обдѣланными башнями и съ роскошно декорированнымъ межеумочнымъ пространствомъ. Оконченный въ 1332 г., богато развернутый порталъ, еще болѣе чѣмъ блестящее колесчатое окно поверхъ его, заполненное правда скорѣе уже произвольнымъ, чѣмъ органическимъ узоромъ, обличаетъ вліяніе верхнерейнской школы. Образецъ готическаго розетнаго образованія въ благороднѣйшей и строжайшей выработкѣ представляетъ, напротивъ, возведенный въ ту же пору безбашенный фасадъ цистерціанской церкви въ Эбрахѣ. — Съ середины 14-го столѣтія архитектура Нюрнберга склоняется болѣе къ мѣщански-городскому характеру, пожалуй даже не безъ нѣкоторой доли черствости; однако производитъ иногда тѣмъ не менѣе все еще очаровательныя вещи. Менѣе замѣтно это въ Морицовской часовнѣ 1354 г., но уже явнѣе въ церкви Пресв. Богородицы, выстроенной съ 1355 по 1361 г. Георгомъ и Фрицемъ Руппрехтами: это — хоромное сооруженіе коренастыхъ пропорцій, почти квадратное, съ однопридѣльнымъ клиросомъ, незатѣйливое внутри, но снаружи очень нарядно украшенное почти-что уже свѣтскимъ городскимъ фасадомъ, которому данъ богато-декорированный порталъ. — Всего удачнѣе выходитъ эта архитектура въ небольшихъ, преимущественно декоративныхъ произведеніяхъ, каковъ наприм. такъ-называемый «красивый фонтанъ» (der Schöne Brunnen), сооруженный съ 1385 по 1396 г. мастеромъ Генрихомъ Бальеромъ, — пирамида въ 60 футовъ высоты, убранная цѣлою вереницей статуй. — Потомъ клиросъ св. Зебальда (1361—77), съ свободнымъ,

хоромнообразнымъ расположенiемъ, съ равной вышины обходами вкругъ многоугольнаго замка̀, съ богатымъ свѣтовымъ эффектомъ, но въ деталяхъ уже нѣсколько произвольный и отчасти даже черствый, чтобъ не сказать сухой. Зато истинный перлъ нарядѣйшей детальной работы представляетъ такъназываемая «Невѣстина дверь» (Brautthür) на сѣверной сторонѣ клироса съ значительнымъ сѣнеподобнымъ углубленiемъ и съ богатѣйшею прорѣзною въ камнѣ отдѣлкой.



Нассаускiй домъ въ Нюрнбергѣ. Изъ книги фонъ Реттберга: Nürnbergs Kunstleben.

Мiрское зодчество развивается въ то же время не менѣе изящно и монументально,—простое, степенное, безприкрасное въ массѣ, и напротивъ часто чрезвычайно нарядное въ подробностяхъ, въ наугольныхъ башенькахъ, въ зубцахъ и фронтонахъ. Однимъ изъ прекраснѣйшихъ въ этомъ родѣ образцовъ уцѣлѣлъ Нассаускiй домъ, * выстроенный около половины 14-го вѣка, съ нарядным зубчатымъ увѣнчанiемъ и съ башеньками по угламъ,

* Принадлежавшiй графамъ Нассаускимъ.

въ серединѣ же съ выступнымъ фонаремъ (Chörlein), простого и граціозного характера.

Во всѣхъ прочихъ мѣстностяхъ Франконіи существуютъ бокъ-обокъ разнообразныя по системѣ церковныя постройки. Сюда принадлежитъ клиросъ св. Іакова въ Ротенбургѣ на р. Тауберѣ (начатый 1373 г., тогда какъ корабль конченъ только въ слѣдующемъ столѣтіи); потомъ главная приходская церковь Пресв. Богородицы въ Бамбергѣ, которой многоугольный клиросъ представляетъ низменный обходъ при вполнѣ проведенной системѣ готической высокопарности (долевой корабль перестроенъ наново). Напротивъ, въ заложенной 1377 г. вюрцбургской часовнѣ Пресв. Богородицы примѣнена къ дѣлу «хоромная» система.

Памятники саксонскихъ земель слѣдуютъ и въ текущій періодъ разнымъ мѣстнымъ преданіямъ и, смотря по этому, дѣлятся на цѣлый рядъ особыхъ группъ. Въ Брауншвейгѣ принадлежитъ сюда продольный корабль начатой въ минувшую эпоху церкви св. Эгидіи, простая трехпридѣльная хоромная постройка, безъ всякихъ дальнѣйшихъ притязаній. И другія церкви въ Брауншвейгѣ подвергаются объ эту пору архитектурнымъ преобразованіямъ; особенно богаче и благолѣпнѣе отстроиваются идущіе отъ романскихъ временъ фасады и ихъ башенныя сооруженія. Середнее прясло, служащее колокольней, украшается въ верхнемъ своемъ ярусѣ великолѣпнымъ окномъ съ узорчатой прорѣзью; а башни по бокамъ его возводятся въ простыхъ массахъ и расчленены живѣе только на поверхности. Особенно проступаетъ это въ Катерининской церкви (освященной 1343 г.), въ зданіи собора и, подъ конецъ столѣтія, въ церкви св. Андрея.

Въ Магдебургѣ мѣстный соборъ [1] подвергся за это время (до 1363 г.) разнымъ передѣлкамъ въ своемъ продольномъ кораблѣ и въ фасадѣ. Въ противень раннеготическимъ восточнымъ частямъ развивается и середній корабль на романской столповой основѣ, съ широкимъ разбѣгомъ сводовъ, которыми воспользовались между тѣмъ для богатаго оконнаго устройства и которые подняты значительно въ высоту (почти втрое противъ ширины ихъ). Богатая прорѣзная декорація крыльевъ поперечья, подобное же оживленіе по щипцамъ боковыхъ кораблей и фасадъ, расположенный въ общемъ характерѣ брауншвейгскихъ построекъ, — все это принадлежитъ разсматриваемому здѣсь періоду. А роскошная прорѣзь верхняго прясла середней колокольни и верхніе ярусы башенъ, крытыхъ тупыми каменными пирамидами, закончены только уже въ послѣднюю эпоху Среднихъ Вѣковъ. — Въ гальберштадтскомъ соборѣ постройка шла наоборотъ отъ запада къ востоку: сначала

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 53, фиг. 5; рис. 54 A, фигг. 6, 7 и 17, Детали.

возведенъ былъ долевой корабль, а за тѣмъ, около половины 14-го столѣтія, приступлено къ клиросу. Благородство и ясная размѣренность плана, тонкая выработка частностей, упрощеніе многоугольнаго клироса, котораго обходъ снабженъ одною только Маріинскою часовней, свидѣтельствуютъ о благоразумномъ преобразованіи богатой французской системы. Полное завершеніе постройки относится и здѣсь къ позднѣйшей уже порѣ.

За тѣмъ слѣдуетъ назвать длинный рядъ архитектурныхъ работъ, которыми имѣлось въ виду только дополнить или возстановить существовавшіе прежде памятники. Передѣлкамъ такого рода подвергались по большой части клиросы, а иногда и фасады церквей, при чемъ замѣчательна наклонность къ удержанію тѣхъ или другихъ особенностей романскаго стиля. Сюда принадлежитъ простообдѣланный клиросъ замковой церкви въ Кведлинбургѣ, 1320 г., восточный клиросъ наумбургскаго собора, первой половины 14-го столѣтія, и клиросъ сосѣдней церкви во Фрейбургѣ на Унштрутѣ, той же эпохи; потомъ въ мейсенскомъ соборѣ — хоромнообразный долевой корабль, лекторій между клиросомъ и поперечьемъ и сооруженіе западныхъ башенъ, впослѣдствіи передѣлывавшихся не одинъ разъ; въ эрфуртскомъ соборѣ благолѣпный клиросъ, построенный въ 1349 — 53 гг., и своеобразная трехсторонняя портальная сѣнь въ сѣверовосточномъ углу корабля; въ штадт' ильмской церкви—прямолинейно-замкнутый клиросъ и верхніе этажи башенъ, заложенныхъ на романскій еще ладъ; въ Богородичной церкви въ Арнштадтѣ значительный хоромнообразный клиросъ о трехъ придѣлахъ, благородно выработанный въ стилѣ ранней поры 14-го столѣтія. Далѣе, въ Хейлигенштадтѣ, перестроенный послѣ пожара 1333 г. клиросъ фундушевой церкви св. Мартина и, относящееся быть-можетъ къ тому же времени, трехпридѣльное хоромное сооруженіе Маріинской церкви, равно какъ и возведенная тамъ въ 1370 г. башенная постройка церкви св. Эгидіи.

Въ высокой степени знаменательно въ 14-мъ вѣкѣ развивается «хоромное» зодчество въ Мюльгаузенѣ. Церковь св. Власія, простого, яснаго строя вообще, съ изящно декорированными боковыми фронтонами, отвѣчаетъ ранней порѣ столѣтія. Блистательнѣй развернута система эта въ Маріинской церкви, обширномъ хоромномъ зданіи о пяти корабляхъ, съ трехпридѣльнымъ, пущеннымъ въ длину клиросомъ, который оканчивается тройнымъ многоугольнымъ замкомъ, и съ благородно-развитыми формами въ деталяхъ. Церкви св. Іакова и св. Георгія — простѣйшія сооруженія той же самой эпохи.

Въ Гессенѣ и Вестфаліи хоромная система церковной архитектуры пріобрѣтаетъ болѣе и болѣе господства и вырабатывается все однообразнѣе. Въ вецларской фундушевой церкви принадлежатъ къ этой эпохѣ: выполненное въ стилѣ богато-развитой рейнской готики, сѣверное крыло поперечья,

ранней поры 14-го столѣтія, и относящійся къ позднѣйшему его времени сѣверный боковой корабль, а равно и своды середняго. Прямое вліяніе со стороны Елисаветинской церкви въ Марбургѣ обличаютъ церкви грюнбергская и фридбергская, монастырская въ Гайнѣ, франкенбергская, альсфельдская, и друг., принадлежащія отчасти минувшей еще эпохѣ.

Вестфальскія постройки представляютъ хоромный планъ въ простомъ по-возможности характерѣ, безъ особеннаго разнообразія въ замыслѣ, безъ особеннаго богатства въ обдѣлкѣ деталей. Однимъ изъ главныхъ сооруженій въ этомъ родѣ, сравнительно-строгаго еще направленія, представляется Богородичная или Надводная церковь (Ueberwasserkirche) въ Мюнстерѣ, 1340 г., съ однопридѣльнымъ, простертымъ въ длину клиросомъ, благородно-развитымъ продольнымъ кораблемъ и статною массивною западною башней. Сходенъ съ нею цѣлый рядъ мѐньшихъ построекъ, каковы церкви въ Вольбекѣ, Гавиксбекѣ, Штромбергѣ, съ болѣе свободнымъ и широкимъ пространственнымъ развитіемъ — Павловская и Миноритская церкви въ Зёстѣ, менденская, принадлежащая срединѣ 14-го столѣтія, и приходская въ Верлѣ, относящаяся къ концу его. — Другія, по образцу минденскаго собора, домогаются болѣе свѣтлой и смѣлой выработки хоромной системы и болѣе живаго расчлененія въ частностяхъ. Таковы наприм. долевой корабль Маріинской церкви въ Оснабрюкѣ, освященный въ 1318 г., гдѣ этотъ стиль развернутъ особенно благороднымъ образомъ; свободно и стройно возносящаяся фундушевая церковь св. Маріи въ Герфордѣ, съ прямолинейно-замкнутымъ клиросомъ, съ просто и ясно декорированными щипцами; начатая въ 1340 г. Катерининская церковь въ Оснабрюкѣ, церковь св. Мартина въ Мюнстерѣ, Николаевская и Мартиновская въ Билефельдѣ, Іоанновская въ Герфордѣ и другія. Сюда привходитъ еще нѣсколько монастырскихъ церквей, отчасти съ красивыми, широкими и свѣтлыми пропорціями, каковы Доминиканская въ Дортмундѣ (клиросъ освященъ 1353 г., корабль позже), Миноритская въ Мюнстерѣ, монастырская въ Гёкстерѣ и др.

Переходъ къ архитектурѣ слѣдующаго вѣка составляютъ за тѣмъ такія постройки, какъ Ламбертовская церковь въ Мюнстерѣ и Маріинская на Лугу въ Зёстѣ, о которыхъ рѣчь впереди.

Свѣтское зодчество также замѣчательно расцвѣтаетъ объ эту пору въ Вестфаліи и производитъ такія созданія, каковы наприм. блистательно-декорированный фасадъ мюнстерской городской думы, съ отверстымъ внизу сѣннымъ или хоромнымъ этажемъ и ясно развитымъ щипцомъ, и сравнительно простѣйшій фасадъ городской думы въ Лемго.

Прилегающій съ востока ганноверскій край держится въ церковномъ строительствѣ вестфальской хоромной системы, но при исполненіи употребляетъ въ дѣло господствующій на сѣверовостокѣ Германіи кирпичный матерьялъ, такъ-что здѣшняя группа построекъ занимаетъ переходное положеніе. Въ Ганноверѣ относятся сюда маленькая Николаевская часовня, ранней поры 14-го столѣтія, потомъ, особенно, начатая съ 1347 г. церковь св. Эгидіи, которая вполнѣ усвоила себѣ вестфальскую хоромную

систему, тогда какъ возведенная съ 1349 г. рыночная церковь, при подобной же основной формѣ, рѣшительно подходитъ къ кирпичнымъ постройкамъ сѣверовостока. — Значительнѣе ихъ построенный въ огромныхъ размѣрахъ вѐрденскій соборъ, гдѣ вышепомянутый переходный характеръ выступаетъ еще явственнѣй. Клиросъ, начатый еще въ 1290 г., изъ двѣнадцатиграннаго передѣланъ въ пятисторонній, снабженъ обходами и, вмѣстѣ съ поперечьемъ, возведенъ весь изъ тесанаго камня. По освященіи его въ 1390 г., середній корабль выстроенъ изъ кирпича только уже подъ конецъ 15-го вѣка.

Кирпичное зодчество сѣверовосточныхъ областей пріобрѣтаетъ въ 14-мъ вѣкѣ то обширное значеніе, въ силу котораго система эта, какъ особый видъ, обусловленный особенностями матерьяла, выдвинулась самостоятельно въ противень системѣ построекъ изъ тесанаго камня. Въ предѣлахъ обширной этой области также равномѣрно заявляютъ себѣ оба коренные оттѣнка нѣмецкой готики, — церковь хоромнообразная (безъ подвыси середняго пространства) и церковь съ приниженіемъ боковыхъ пространствъ.

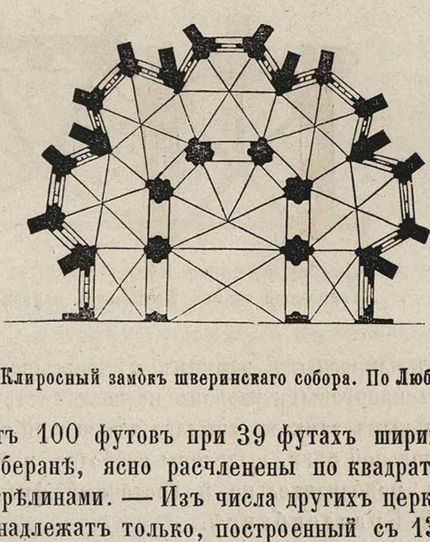
Изъ числа мало еще изслѣдованныхъ памятниковъ Силезіи надобно привести здѣсь позднѣйшія части, начатой въ минувшую эпоху, Крестовой церкви въ Бреславлѣ, которая, судя по характеру ея стиля, безъ сомнѣнія окончена только въ настоящую. Съ 1330 по 1372 г. выстроена тамъ же церковь Пресв. Богородицы на Пескахъ (Liebfrauenkirche auf dem Sand), хоромнообразное сооруженіе, въ стройно-возносящихся, благородныхъ пропорціяхъ, совсѣмъ безъ скрестка, * съ тремя многоугольно-замкнутыми клиросами и тонко развитыми звѣздчатыми сводами. Въ такомъ же почти родѣ, только съ прямолинейнымъ замкомъ боковыхъ пространствъ, церковь св. Доротеи (Миноритская), 1351 г. — Другія церкви въ Бреславлѣ представляютъ напротивъ значительно подвышенный середній корабль при низкихъ боковыхъ пространствахъ и такой же впрочемъ обдѣлкѣ подробностей. Такова благолѣпная Елисаветинская церковь, о трехъ тоже многоугольныхъ клиросахъ, которой западныя части, съ массивною ихъ башнею, принадлежатъ слѣдующему уже вѣку; такова еще церковь Маріи-Магдалины, съ прямолинейно замкнутымъ клиросомъ и крѣпкими опорными арками, при значительныхъ также размѣрахъ.

Свѣтская архитектура можетъ въ свою очередь выставить немаловажный образецъ въ величавомъ зданіи бреславской городской думы, котораго весь главный составъ идетъ изъ второй половины 14-го столѣтія, а бо-

* То-есть безъ пересѣчки продольной сѣни поперечною.

гатая наружная декорація угольныхъ башенокъ и щипцовъ принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ.

Значительнѣе развернулась эта архитектура въ нижнесаксонскихъ и мекленбургскихъ земляхъ, которыхъ памятники обнаруживаютъ разныя черты сродства между собою. Въ Любекѣ относится къ этой порѣ колоссальное башенное сооруженіе Маріинской церкви вмѣстѣ съ часовней Брифкапелле (Briefkapelle): сѣверная башня, судя по надписи, начата въ 1304 г., южная въ 1310, что̀ даетъ точное времеуказаніе и для звѣздчатаго свода часовни, чуть ли не самаго ранняго въ Германіи. — Система Маріинской церкви вначалѣ 14-го вѣка перенесена въ Мекленбургъ и предстаетъ намъ здѣсь выработанною благороднѣйшимъ образомъ и вполнѣ выдержанною, особенно въ цистерціанской церкви въ Добберанѣ. Обновленная вслѣдъ за пожаромъ 1291 г. и освященная въ 1368, выдаетъ она принципъ французскихъ соборовъ, съ прини́женными боковыми пространствами, съ многоугольнымъ замко̀мъ клироса, снабженнаго обходомъ и вѣнцомъ часовень вокругъ, только переводя этотъ принципъ во всей строгости на кирпичное зодчество. Изящнымъ пропорціямъ зданія вполнѣ отвѣчаетъ тонкость и разнообразіе деталей.—Не столь благородно, но зато еще величавѣе развертывается тотъ же замыслъ въ шверинскомъ соборѣ (начатомъ приблизительно съ 1365 по 1375 г. и оконченномъ только въ послѣдующую эпоху); клиросъ держится въ своемъ видообразованіи той же богатой схемы; вы-



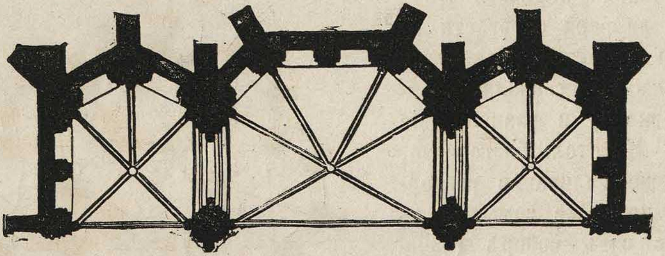
Клиросный замо̀къ шверинскаго собора. По Любке.

сота середняго корабля достигаетъ 100 футовъ при 39 футахъ ширины; столпы, такъ же какъ и въ Добберанѣ, ясно расчленены по квадратной коренной формѣ и снабжены пристрѣлинами. — Изъ числа другихъ церквей этой группы настоящей эпохѣ принадлежатъ только, построенный съ 1339 по 1354 г., клиросъ Маріинской церкви въ Висмарѣ, да прямолинейно-замкнутый клиросъ Георгіевской церкви тамъ же. Все прочее относится къ позднѣйшимъ временамъ.

Основанная 1335 г. Катерининская церковь въ Любекѣ представляетъ ту же систему корабельной постройки, при упрощенномъ точно также клиросѣ съ тройнымъ многоугольнымъ замко̀мъ. Въ подобномъ родѣ выполнены еще церкви св. Петра и св. Іакова въ Ростокѣ. Напротивъ того, клиросъ любекскаго собора, построенный въ первой половинѣ 14-го столѣтія, даетъ полную разработку французскаго соборнаго стиля, съ обходомъ и вѣнцомъ часовень, какъ и тамъ. — Гораздо проще пятипридѣльная церковь св. Петра въ Любекѣ, Николаевская въ Ростокѣ, пятипридѣльная св. Іоанна въ Люнебургѣ, Михайловская и Ламбертовская тамъ же, церкви св. Вильгадія въ Штаде, св. Петра, св.

Екатерины и св. Іакова въ Гамбургѣ, св. Іоанна въ Бременѣ и древнѣйшія части монастырской церкви въ Вингаузенѣ близъ Целле, построенныя съ 1307 по 1309 г.

Въ Брандебургскихъ мархіяхъ церковная архитектура съ самаго начала 14-го вѣка становится предпочтительно городскою, и быть-можетъ въ связи съ этимъ хоромная система получаетъ здѣсь перевѣсъ. Мы видимъ это наприм. въ Маріинской церкви во Франкфуртѣ на Одерѣ, съ многоугольнымъ клиросомъ и широкимъ обходомъ, а равно и просторной поперечной сѣнью. Долевая сѣнь расширена послѣ въ пятипридѣльную. То же встрѣчаемъ и во многихъ современныхъ этой постройкахъ, каковы Маріинская церковь въ Гранзеэ и Виттштокѣ и церковь св. Іакова въ Перлебергѣ, которой нѣсколько позднѣйшій клиросъ относится къ 1361 г., особенно же въ блистательнѣйшемъ произведеніи этой эпохи, — въ Маріинской церкви въ Пренцлау. Снаружи отличается она прямолиней-



Клиросный замо̀къ Маріинской церкви въ Пренцлау. По Калленбаху.

нымъ клироснымъ замко̀мъ и чрезвычайно богатой декорацiей изъ блестящихъ прорѣзныхъ узоровъ по полю восточнаго фронтона, а внутри — многоугольнымъ замкомъ каждаго изъ частей тройного клироса, которыя, подобно продольной сѣни, выведены свободно и притомъ на хоромный ладъ. — Таковъ приблизительно и восточный фронтонъ Маріинской церкви въ Нёй-Бранденбургѣ.

Разныя другія постройки представляютъ подходящее сюда расположеніе, при простѣйшей только отдѣлкѣ. Таковы Маріинская и Николаевская церкви въ Берлинѣ: обѣ въ сущности принадлежатъ началу 14-го столѣтія, но обновлены въ сводахъ послѣ пожара 1380 г.; послѣдняя съ красивымъ обходомъ и многоугольнымъ клироснымъ замко̀мъ. Тотъ же характеръ и сродственное, хотя нѣсколько более сложное, образованіе клироса находимъ въ построенной съ 1324 по 1346 г. Годегардовской церкви въ Бранденбургѣ, и упрощенную сравнительно отдѣлку въ бернауской церкви, относящейся къ поздней порѣ 14-го столѣтія, съ дальнѣйшими впрочемъ передѣлками, именно — съ пристроеннымъ впослѣдствіи третьимъ кораблемъ.

Померанія представляетъ разнообразное и богатое развитіе, которое во многомъ примыкало къ направленіямъ, господствовавшимъ въ мекленбург-

скихъ, бранденбургскихъ и прусскихъ областяхъ. Изъ числа хоромныхъ построекъ Верхней Помераніи (заодерской) слѣдуетъ назвать: Варѳоломеевскую церковь въ Демминѣ, съ тройнымъ многоугольнымъ клироснымъ замкомъ; Петровскую въ Трептовѣ на р. Толлензе, съ обходомъ вокругъ клироса; Николаевскую въ Анкламѣ, съ тройнымъ клироснымъ замкомъ и діагональнымъ положеніемъ боковыхъ клиросовъ; Маріинскую тамъ же, которая однако проще и съ востока замыкается прямолинейною стѣной; наконецъ Іоанновскую (Францисканскую) и колосальную Іаковлевскую въ Штеттинѣ.

Благолѣпной представительницей высокопарной системы (Hochbau) является построенная съ 1311 г. Николаевская церковь въ Штральзундѣ, которая съ своимъ богатымъ клироснымъ обходомъ и часовеннымъ вѣнцомъ примыкаетъ къ группѣ мекленбургскихъ построекъ, не представляя однакожь вовсе поперечья. Западная часть ея, о двухъ массивныхъ башняхъ, принадлежитъ поздней порѣ вѣка. — Похожа на нее и современная Николаевская церковь въ Грейфсвальдѣ, (оконченная?) 1326 г.; только форма клироса здѣсь проще, а западная часть обдѣлана въ видѣ укрѣпленія.— Нѣсколько моложе простая, но складная церковь св. Петра въ Вольгастѣ, и принадлежащая исходу вѣка могучая Іаковлевская церковь въ Штральзундѣ; въ ней видно уже чрезмѣрное стремленье къ вышинѣ и притомъ некрасивое образованіе оконъ; зато она отличается величаво-эффектною башенною сѣнью и богато декорированнымъ фасадомъ.

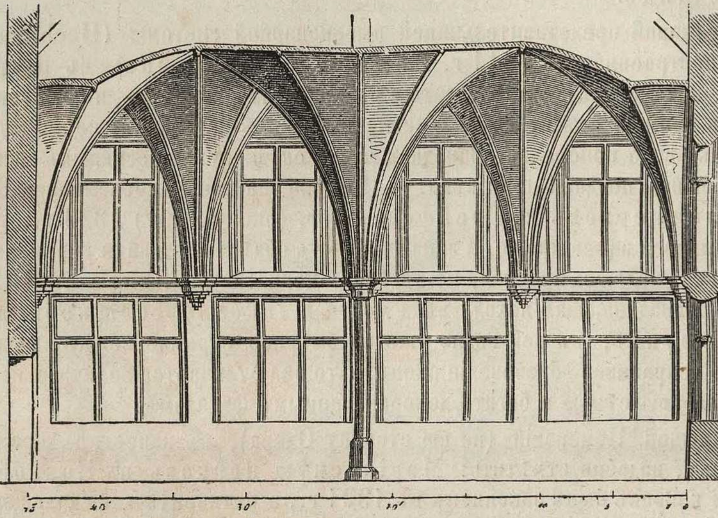
Въ Нижней Помераніи (по сю сторону Одера), въ качествѣ хоромныхъ построекъ, надобно отмѣтить: Маріинскую церковь въ Кольбергѣ, которой клиросъ былъ законченъ въ 1321 г., а пятипридѣльная долевая сѣнь строилась еще и въ слѣдующемъ столѣтіи; Маріинскую церковь въ Трептовѣ на Регѣ (1303—70) и въ Грейффенбергѣ. — Высокопарными сооруженіями, простого же однако характера, являются Маріинскія церкви въ Бельгардѣ, Кёслинѣ, Шлавѣ, Рюгенвальде, Штольпѣ, съ далеко выдвинутымъ впередъ однопридѣльнымъ клиросомъ и величавой башенной сѣнью, отверстой къ середнему кораблю.

Въ Пруссіи архитектоническая дѣятельность, равно какъ и вся христіанско-германская культура того края, исходитъ отъ Нѣмецкаго или Тевтонскаго Ордена, котораго дѣловой, могучій и вмѣстѣ рыцарски-блестящій бытъ высказывается между прочимъ и въ постройкахъ. Замѣчательны здѣсь, въ раннюю преимущественно эпоху, извѣстныя восточныя воспоминанія, особенно въ декоративной отдѣлкѣ зданій, и потомъ наклонность къ богатымъ, нарядньмъ формамъ, пораждающая красивые звѣздча́тые и сѣтчатые своды, своды вклѣтку и высокіе пальмообразные, которые обыкновенно покоятся на тонкихъ гранитныхъ колоннахъ. Здѣсь первое мѣсто принадлежитъ памятникамъ свѣтскаго зодчества, орденскимъ за́мкамъ съ разнообразными ихъ сооруженьями,

Важнѣйшею постройкой въ цѣломъ краѣ предстаетъ величественный за́мокъ гохмейстеровъ въ Маріэнбургѣ, [1] состоящій изъ трехъ большихъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 56, фиг. 1.

сооруженій, — главнаго, средняго и передового за̀мковъ. Главный за̀мокъ (Hochburg), первобытная часть цѣлаго, начатая около 1280 г. и съ явными еще признаками романской архитектуры, особенно съ нарядно-обдѣланнымъ круглодужнымъ фризомъ, имѣетъ видъ квадратнаго почти корпуса, замыкающаго въ себѣ дворъ, нѣкогда обведенный крытыми ходами въ два яруса; сѣверное крыло, въ направленіи отъ запада къ востоку, занято главнымъ въѣздомъ, съ высокой портальной аркою на восточный образецъ, потомъ

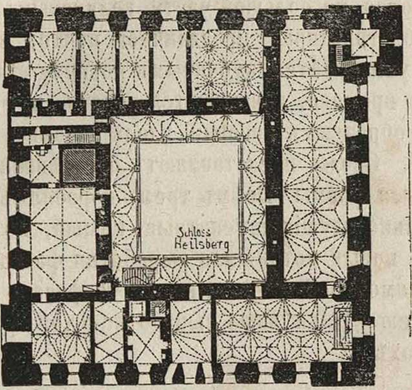


Разрѣзъ столовой на гохмейстерской половинѣ Маріэнбургскаго за̀мка. По Рабе.

залою капитула и церковью. Съ 1309 г. начались работы по расширенію и отдѣлкѣ этихъ построекъ: между прочимъ къ церкви присоединены были такъ-называемыя «Золотыя врата̀», великолѣпное произведеніе благороднѣйшей кирпичной архитектуры, потомъ выстроена (съ 1335 по 41 г.) гробничная церковь, такъ-называемая часовня св. Анны, надъ нею удлинена Маріинская церковь и отдѣлана внутри звѣздча́тыми сводами, а снаружи колосальнымъ, украшеннымъ мозаикой, образомъ Богоматери. За тѣмъ, въ правленіе Винриха фонъ' Книпроде (съ 1351 по 82 г.), выстроенъ средній за̀мокъ, блестящій чертогъ гохмейстера, гдѣ особенно его частная столовая и другая, орденская, поражаютъ безподобною красотой пропорцій, благородной выработкой подробностей и граціозными пальмовыми сводами; тогда какъ вся внѣшность отличается массивностью сооруженія, смѣлостью конструкцій и величіемъ общаго эффекта.

Изъ числа другихъ прусскихъ за̀мковъ особенно замѣчателенъ сохранностью важнѣйшихъ его частей епископскій въ Гейльсбергѣ. И здѣсь сооруженіе расположено почти квадратомъ вкругъ нутреного двора, обведеннаго двуярусными крытыми ходами. По угламъ высятся могучія башни.

Болѣе или менѣе сохранные остатки зáмковъ Нѣмецкаго Ордена находятся еще въ Голубѣ, Коалленѣ, Пóповѣ, Реденѣ, Маріэнвердерѣ, Меве, Рёсселѣ, Лохштедтѣ, Рагнитѣ и въ др. мѣст.



Планъ епископскаго зáмка въ Гейльсбергѣ. По Квасту.

Вліяніе орденскихъ зáмковъ ощутительно даетъ себя знать и въ городскихъ свѣтскихъ сооруженіяхъ. Такъ наприм. въ ратушѣ и городскихъ



Внутренность Артусова Двора въ Данцигѣ. По К. Шульцу.

воротахъ Маріэнбурга, въ данцигской ратушѣ и въ тамошнемъ Артусовомъ Дворѣ, какъ называется красивый гостинный рядъ, хотя

впослѣдствіи и передѣланный, но все же еще на основаніи древнѣйшей постройки: его изящные пальмовые своды опираются каждый на пару стройныхъ гранитныхъ колоннъ.

Церковные памятники того края просты, даже можно-сказать грубы въ обдѣлкѣ, но отличаются по большой части величавымъ пространственнымъ расположеніемъ и благовидною, праздничною почти, внѣшностью, которой эффектъ часто еще усиливается зубчатымъ поверху вѣнцомъ. Устои, особенно въ позднѣйшія времена, втягиваются сплошь и рядомъ внутрь зданія и, благодаря этому, образуютъ часовни вдоль хоромно устроенныхъ (равно высокихъ) кораблей. Своды представляютъ богатѣйшія сѣтчатыя сплетенія и нарядныя звѣздчатыя формы. Всѣмъ тремъ кораблямъ даются обыкновенно три особыя параллельно идущія двускатныя крыши, которыя съ своей стороны подсказываютъ новый мотивъ для выработки фасадовъ. Клиросъ всегда почти законченъ прямолинейнымъ замкомъ, а фасадъ отличается объемистою западною башнею. Дальнѣйшая выработка этой архитектуры принадлежитъ слѣдующей эпохѣ.

Къ раннимъ сравнительно памятникамъ относится заложенная 1309 г. церковь св. Іакова въ Торнѣ (Торуни), которой средній корабль чрезвычайно подвышенъ и снабженъ для освѣщенія особыми окнами, съ рѣзнымъ узорчатымъ переплетомъ.—Переходъ отъ хоромной формы видимъ въ основанномъ 1333 г. кёнигсбергскомъ соборѣ, съ выдвинутымъ впередъ удлиненнымъ клиросомъ и съ продольной сѣнью, которой средній корабль, хотя и повыше боковыхъ, однако же безъ особыхъ для него оконъ. Фасадъ обставленъ двумя башнями. — Вполнѣ выработаннымъ хоромнымъ сооруженіемъ представляется за тѣмъ соборъ фрауэнбургскій, котораго клиросъ, какъ гласитъ надпись, оконченъ въ 1342 г.; онъ тяжелыхъ пропорцій внутри, но внѣшность его отличается блестящею декораціей, богатой портальной сѣнью и четырьмя стройными башеньками по фронтону (съ восточной и съ западной стороны). —Другія подобнаго рода церкви — стройная, смѣло сооруженная Маріинская въ Торнѣ, приходская въ Кульмѣ и соборныя въ Кульмзеэ и въ Маріэнвердерѣ.

Изъ значительныхъ для слѣдующей эпохи данцигскихъ церквей, которыхъ основаніе и первоначальная застройка относятся по большой части къ 14-му столѣтію, принадлежитъ сюда по существенному своему характеру одна только Доминиканская, —зданіе благородныхъ и стройныхъ вообще пропорцій, со вдвинутыми внутрь устоями и съ простымъ, но необыкновенно ясно и живо расчлененнымъ фронтономъ.

Сверхъ-того, изъ глубины 14-го вѣка идутъ своды въ клиросѣ, въ клиросныхъ обходахъ и въ боковыхъ корабляхъ монастырской церкви въ Оливѣ, подъ Данцигомъ, а также изящные крытые ходы и соединенное съ ними колодезное сооруженіе.

Въ Литвѣ есть подобныя прусскимъ замковыя постройки въ Христъ-Мемелѣ, съ красивыми кирпичными башнями, башня въ Раудоненѣ и позднеготическая церковь въ монастырѣ бернардиновъ въ Ковно.

Въ Курляндіи древнѣйшимъ зàмкомъ слыветъ зàмокъ Меченосцевъ въ Донданген ѣ.

Въ Эстляндіи — монастырь св. Бригитты и монастырь Падисъ близъ Ревеля.

Франція.

Сѣверная Франція, въ предшедшую эпоху, постепенно довела готическую систему до самаго благороднаго, богатаго и яснаго развитія. Уже въ позднѣйшій періодъ 13-го вѣка наступилъ тамъ застой: бѣдственныя войны съ Англіей, захватъ важныхъ областей чужеземцами отняли и охоту и средства къ художественнымъ предпріятіямъ, такъ что въ 14-мъ столѣтіи мало возникло здѣсь значительныхъ построекъ.

По богатству и обилію архитектоническихъ памятниковъ первое мѣсто занимаетъ Нормандія. Однимъ изъ важнѣйшихъ произведеній позднѣйшей этой эпохи представляется церковь Сент' Уанъ (St. Ouen) въ Руанѣ, [1] основанная въ 1318 г.; вскорѣ за тѣмъ оконченъ клиросъ, а все остальное принадлежитъ позднѣйшему времени. Сооруженіе это воспроизводитъ только попроще туже извѣстную опять схему; клиросъ даже и въ подробностяхъ выдаетъ вліяніе предъидущей эпохи. — Также вначалѣ еще 14-го столѣтія пристроена къ восточной сторонѣ клироса въ руанскомъ соборѣ нарядная, простертая въ длину Маріинская часовня, а равно и блестящіе фасады поперечья, законченные, уже только впослѣдствіи. — Къ тому же времени относится часовня св. Маріи въ кутансскомъ соборѣ. — Важнѣе западныя части церкви св. Петра въ Канѣ, принадлежащія началу 14-го столѣтія и замѣчательныя въ особенности благородно развернутой башенной постройкой.

Въ другихъ сѣверныхъ провинціяхъ большіе памятники предъидущей эхохи получаютъ теперь разныя дополненія, въ которыхъ заявляетъ себя богатый декоративный стиль 14-го вѣка. Таково наприм. великолѣпное окно въ южномъ фронтѣ ланскаго собора, и часовни придѣланныя къ устоямъ долевого корабля; таковы наружныя, подобнымъ же образомъ пристроенныя клиросныя часовни въ парижскомъ соборѣ; таковы еще передній корабль собора въ Труа, чрезвычайно богатое колесчатое окно западнаго фасада въ буржскомъ соборѣ и мн. др. Однимъ изъ благороднѣйшихъ памятниковъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 51, фиг. 2 и 3.

этой эпохи представляется часовня южной стороны соборнаго клироса въ Мантѣ (Mantes), построенная вначалѣ 14-го столѣтія. — Далѣе, принадлежатъ сюда сѣверное поперечье собора въ Мо (Meaux), блистающее богатыми формами поздней поры вѣка; долевая сѣнь собора въ Шалонѣ на Марнѣ; освященная въ 1389 г., но начатая въ предшедшемъ еще столѣтіи,



Видъ св. Петра въ Канѣ. По Шапюи.

церковь св. Урбана въ Труа; стройно возведенный щегольской фасадъ св. Іоанна-въ-Виноградникахъ (St. Jean-des-Vignes) въ Суассонѣ, и блестящій крытый ходъ при этой церкви, а равно и подобные же ходы при нуаіонскомъ соборѣ и при большомъ госпиталѣ въ Провенсѣ (Provins).

Въ Бургундіи относятся къ этой порѣ поперечье и передній корабль осеррскаго собора, въ блистательно выработанныхъ формахъ, и послѣдній, и первое; своеобразно-декоративное середнее звено фасада везелейской церкви, почти такъ же обдѣланный фасадъ сен'перской (St. Père), и одно изъ крыльевъ архіепископскаго дома въ Сансѣ.

Южныя области, такъ медлительно и неохотно примыкавшія къ готической системѣ на первыхъ порахъ, не обнаруживаютъ и теперь ни какой сколько-нибудь значительной архитектурной дѣятельности. Здѣсь по большей части только доканчиваются прежде начатыя монументальныя постройки: таковы завершенная въ 1313 г. церковь св. Павла въ Клермон' л'Эрò (Clermont-l'Herault), — часовенный вѣнецъ монастырской церкви въ Вальманьѣ (Valmagne), — главныя части ліонскаго собора, — долевая сѣнь пятипридѣльнаго собора въ Клермон' Ферранѣ, съ оригинальною обдѣлкой системы опоръ и плоско крытыми боковыми кораблями, — оконченный въ 1332 г. клиросъ нарбоннскаго собора, величавое сооруженіе въ стилѣ сѣверо-французской готики, — клиросъ каркасоннскаго собора, совершенно въ другомъ родѣ, замыкающійся, сверхъ главной абсиды, еще нѣсколькими многоугольными часовнями и пристроенный въ первыя десятилѣтія 14-го вѣка къ романскому долевому кораблю, — вновь возведенный безьерскій соборъ, съ удержаніемъ прежнихъ поздне-романскихъ частей зданія, съ тонкими сравнительно столпами, но массивный во внѣшности и съ западной стороны похожій на крѣпость; и мн. др.

Въ западныхъ частяхъ края, гдѣ сѣверофранцузская система нашла себѣ доступъ и въ предъидущую эпоху, не безъ смѣси однакожь съ извѣстными преданіями старобытнаго тамъ зодчества, къ этому періоду принадлежатъ: фасадъ сооруженнаго на хоромный ладъ собора въ Пуатье, гдѣ сѣверныя формы слились съ художественнымъ чувствомъ юга; — клиросъ бордосскаго собора, блистательно развернутый съ обходомъ и вѣнцомъ часовень, а также его нарядно выработанный крытый ходъ; — церковь въ Узестѣ (Uzeste), которую папа Климентъ V выстроилъ себѣ въ видѣ гробового храма, на сѣверный образецъ, безъ поперечья, и съ нѣкоторымъ очерствленіемъ въ богато задуманномъ клиросѣ.

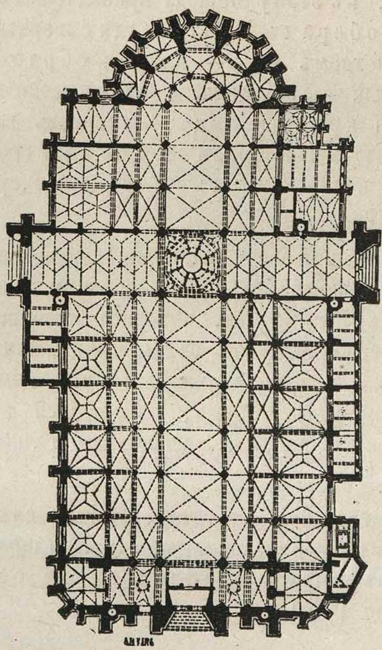
Особенно преобладаютъ въ этомъ краѣ и теперь однопридѣльныя постройки, съ глубокими между массивныхъ опоръ боковыми часовнями. Начатый въ предшедшую еще эпоху соборъ въ Альби, котораго исполненіе продлилось до исходной поры готики, предстаетъ здѣсь важнѣйшимъ монументомъ. — Въ столь же обширномъ планѣ задуманъ и смѣло выполненъ въ своихъ сводахъ перпиньянскій соборъ, основанный въ 1324 г. и, послѣ очень продолжительныхъ работъ, освященный только въ 1509.

По части роскошно-декоративныхъ произведеній за этотъ періодъ слѣдуетъ назвать выработанный въ блестящихъ формахъ сакраментарій (дарохранительный поставецъ или ковчегъ) въ клиросѣ гренобльскаго собора, относящійся ко времени съ 1337 по 1350 г.

Нидерланды.

Въ Бельгіи, и для эпохи 14-го вѣка, остается мѣроположнымъ вліяніе французскихъ образцовъ, хотя въ сѣверныхъ мѣстностяхъ есть памятники, примыкающіе къ выработавшимся въ Голландіи архитектурнымъ пріемамъ. Къ числу первыхъ принадлежатъ: южное поперечье ипернскаго собора съ великолѣпными розетными окнами, начала 14-го столѣтія; — современныя ему развалины церкви аббатства Сен' Бертенъ въ Сент' Омерѣ, съ тонкими расчлененными столпами; — особенно блестящій клиросъ турнейскаго собора, освященный въ 1338 г. и замѣчательный необыкновенною стройностью пропорцій и богатѣйшимъ планоразвитіемъ; — Богородичная церковь въ Брюгге, съ безхарактерной урѣзкою готической системы; — средина продольной сѣни въ брюссельскомъ соборѣ, оконченномъ уже позже; — эршотская церковь, которой клиросъ построенъ, какъ гласитъ надпись, въ 1337 г., и мн. др.

Другія зданія, въ противоположность этимъ, отличаются тяжелымъ столповымъ устройствомъ корабельныхъ аркадъ и открытымъ настежь галерейнымъ характеромъ. Такова церковь Пресв. Богородицы въ Галѣ (или Галлѣ) близъ Брюсселя, выстроенная съ 1341 по 1409 г. и замѣчательная свѣтлыми, ясными пропорціями и нарядностью деталей; — таковъ въ особенности антверпенскій соборъ, начатый въ 1352 г. и оконченный въ корабельной части вначалѣ 15-го вѣка: хоромная система доведена въ немъ до высшей по возможности разработки; онъ пятипридѣльный, а, благодаря позднѣйшему прибавленію, даже о семи корабляхъ, съ простою поперечной сѣнью и богато развитымъ клиросомъ, и въ цѣломъ производитъ самый живописный эффектъ. — Подходящаго къ этому направленія и тѣ части церкви св. Спаса (S. Sauveur) въ Брюгге, которыя возведены послѣ пожара, постигшаго ее въ 1358 г.

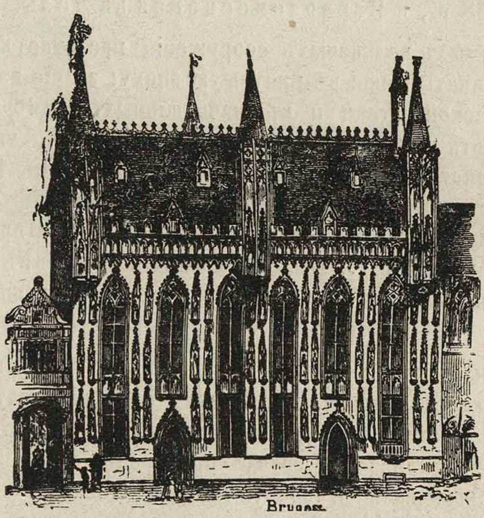


Планъ антверпенскаго собора. По Вибекингу.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ этого времени должно особенно упомянуть о нѣкоторыхъ вѣчевыхъ или набатныхъ башняхъ въ городахъ. Къ началу 14-го вѣка относится гентская, застроенная въ простомъ, массивномъ характетѣ и оставшаяся невыполненною въ предположенныхъ сначала кра-

сивыхъ верхнихъ частяхъ; — позднѣйшему періоду этой эпохи принадлежитъ льеррская башня (1369—1411), соединенная съ городскою думой. Всѣ прочія выстроены послѣ. — Далѣе идутъ часто находящіеся въ связи съ башнями величавые гостиные дворы, каковы брюггскій, начатый 1284 г. и оконченный только въ слѣдующемъ столѣтіи, съ огромной вѣчевою башней посреди фасада; — лувенскій, основанный 1317 г., но выстроенный только въ нижнемъ ярусѣ и увѣнчанный красивыми аркадами; — мехельнскій, 1340 г., и не такъ уже значительный дистскій, 1346-го.

Бельгійское свѣтское зодчество всего величавѣй развернулось въ городскихъ думахъ, принадлежащихъ по большой части къ самымъ блистательнымъ созданіямъ этой архитектуры. Одно изъ благороднѣйшихъ въ томъ числѣ — городская дума въ Брюгге, основанная 1377 г. Размѣры ея не



Городская дума въ Брюгге.

Общество любителей российской словесности

такъ велики, но она отличается изяществомъ въ пропорціяхъ, яснымъ расчлененіемъ и прелестною выработкой. Внутренность большой главной ея залы въ первомъ этажѣ, съ превосходными сводами, выполнена, говорятъ, въ 1398 г. Питеромъ ван Оостомъ. Дальнѣйшая разработка величественныхъ построекъ этого рода относится уже къ слѣдующему періоду.

Въ Голландіи готическая система принимается рѣшительно только въ теченіе 14-го вѣка, но не доходитъ до самобытнаго, вполнѣ выдержаннаго развитія. То примыкаютъ здѣсь къ элементамъ французской готики, особенно въ богатыхъ клиросныхъ замкахъ и въ подвыси середняго пространства; то подчиняются вліяніямъ нижненѣмецкой хоромной системы. Къ этому привходитъ еще кирпичный матерьялъ, сообщающій массивный характеръ зданіямъ, но не употребляемый однакожь въ пользу художественной ихъ выработки; наконецъ своды преимущественно сооружаются изъ де-

рева, но рѣдко въ такомъ видѣ, который всего лучше отвѣчалъ бы условіямъ древостроительства, а по большой части—въ подражаніе каменнымъ сводамъ. Все это придаетъ голландской архитектурѣ какой-то шаткій, несамостоятельный характеръ и черствый зачастую эффектъ, даже и при величавомъ нерѣдко расположеніи пространства.

Изъ ранней поры вѣка идетъ нѣсколько просто обдѣланныхъ еще церквей, каковы св. Мартина въ Боммелѣ, съ шестиугольными столпами и съ сплошнымъ трехпридѣльнымъ сооруженіемъ, выстроенная, говорятъ, съ 1300 по 1304 г., что̀ вѣроятно справедливо только для клироса;—св. Мартина въ Тилѣ, 1326 г., и св. Екатерины въ Гёйсденѣ, 1328 г.— Освященная въ 1310, Николаевская церковь въ Иссельштейнѣ— простое хоромное сооруженіе кирпичной кладки, съ деревянными сводами.— Подобныя постройки той же самой эпохи еще церковь св. Вальбурги въ Арнгеймѣ, 1328 г., и Варѳоломеевская въ Дельфтѣ.

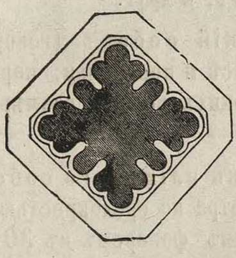
Однимъ изъ самыхъ величавыхъ сооруженій предстаетъ намъ утрехтскій соборъ, начатый еще въ минувшую эпоху: зданіе изъ тесанаго камня въ стилѣ французской готики и въ значительныхъ размѣрахъ; буря разрушила большую часть продольной его сѣни въ 1674 г., такъ что отъ нея уцѣлѣло лишь немного остатковъ. Фасадъ украшенъ съ 1321 по 1381 г. могучею башней съ щегольскимъ осьмиугольнымъ верхнимъ ярусомъ. — Въ такомъ же приблизительно родѣ и такихъ же большихъ пропорціяхъ возведена, основанная въ 1369 г., Николаевская церковь въ Кампенѣ, съ величественнымъ клиросным сооруженіемъ и пятипридѣльною долевою сѣнью.

Церквамъ съ высокимъ середнимъ кораблемъ приданъ по большой части упрощенный характеръ, именно: клиросный обходъ не охватывается въ нихъ вѣнцомъ часовень. Такова благолѣпная церковь Пресв. Богородицы въ Бредѣ, къ которой клиросный обходъ пристроенъ впрочемъ впослѣдствіи, послѣдовательно выдержанное сооруженіе изъ тесанаго камня, съ клиросомъ, освященнымъ въ 1410 г.; — такова немного уже сухая Петровская церковь въ Лейденѣ, которой клиросъ освященъ будто бы въ 1321 или 1339 г., а середній корабль накрытъ деревяннымъ сводомъ; — такова еще тамъ же церковь св. Панкратія (освященная въ 1315?).

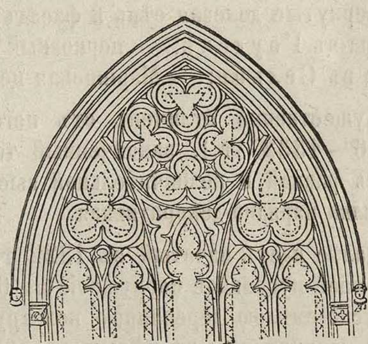
Британскіе края.

Англійская готика вырабатываетъ за этотъ періодъ далѣе тѣ коренныя черты, которыя выступили уже вконцѣ минувшей эпохи и скоро достигаетъ богатаго и плавнаго стиля, такъ-называемаго «декоративнаго» («deco-

rated style»), особенно отличающагося, правда не строго органическими, но изящными въ своемъ движеніи, розетными узорами оконныхъ переплетовъ. Въ позднѣйшую пору входитъ въ обычай перпендикулярная жезловáя вязь, которая въ слѣдующую эпоху ведетъ къ новому видоизмѣненію этого стиля. Важнымъ обстоятельствомъ для конструкціи было то, что охотно стали прибѣгать къ деревяннымъ покрытіямъ, которыхъ разработка вызвала опять новую, живоподвижную игру формъ. Своды начали слагаться въ богатѣйшія звѣздчатыя и сѣтчатыя формы.



Столпъ въ эксетерскомъ соборѣ. По Бриттону.



Узорчатый оконный переплетъ въ эксетерскомъ соборѣ. По Бриттону.

Однимъ изъ значительнѣйшихъ памятниковъ этого времени является эксетерскій соборъ, выполненный, кромѣ романскаго поперечья, совершенно послѣдовательно, какъ бы въ одинъ размахъ. Начатыя съ 1288 г., новыя постройки относятся преимущественно къ эпохамъ 1327—1369 гг. При узкихъ и не очень высокихъ пропорціяхъ, клиросъ съ принадлежащею къ нему Богородичною часовнею (Ladychapel) выдвинутъ передъ поперечьемъ на значительную длину. Аркадные столпы состоятъ изъ колоннъ, связанныхъ пуками, пристрѣлины оперты по клиньямъ или зубцамъ аркадъ на красивыхъ консоляхъ, своды выведены въ формѣ звѣздъ. Трифорій не стоитъ въ органической связи съ окнами, которыя заполнены богатымъ розетнымъ переплетомъ. Снаружи система готическихъ устоевъ проведена въ такомъ объемѣ, какимъ вообще рѣдко отличаются англійскія сооруженія; къ фасаду придѣланъ спереди очень нарядный выступъ, относящійся къ концу 14-го столѣтія. — Не менѣе значительны долевая сѣнь и клиросъ іоркскаго собора, [1] строившіеся, первая, съ 1291 г. до половины 14-го вѣка, послѣдній — съ 1361 г. до начала 15-го столѣтія. Размѣры ихъ величественны, средній корабль широкъ и высокъ, совокупная длина цѣлаго простирается до 498 футовъ. Столпы богато обставлены пристрѣлинами, сводоопоры идутъ непосредственно изъ нихъ, аркады расчленены очень живо, трифоріи соединены съ окнами, которыхъ переплеты въ кораблѣ выведены въ роскош-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 52, фигг. 1—6

ныя розетты,—особенно великолѣпно и вмѣстѣ прихотливо въ огромномъ окнѣ западнаго фасада; окна клироса украшены перпендикулярной жезловой вязью, и всего блистательнѣй большое окно на востокъ. Деревянные своды воспроизводятъ разнообразныя сѣтчатыя формаціи сводовъ каменныхъ. Наружный фасадъ съ двумя башнями и высокимъ окномъ посрединѣ, на германскій почти образецъ, но не безъ произвола въ частностяхъ и не безъ разноголосицы въ цѣломъ. Зданіе окончено въ 15-мъ столѣтіи и освящено въ 1472 г.

Сродни іоркскому собору: беверлейскій мюнстеръ, его блистательно развернутые долевая сѣнь и фасадъ; —великолѣпная церковь аббатства св. Петра въ Гоуденѣ; — церковный клиросъ аббатства св. Маріи и св. Германа въ Сельби; —Маріинская церковь въ Гуллѣ, и друг.

Существенно отличенъ отъ него бристольскій соборъ (говорятъ 1306—1332 гг.), законченный только въ клиросѣ и поперечьи; корабли здѣсь равной и незначительной высоты, при широкихъ вообще размѣрахъ; обдѣлка нарядно-декоративная.

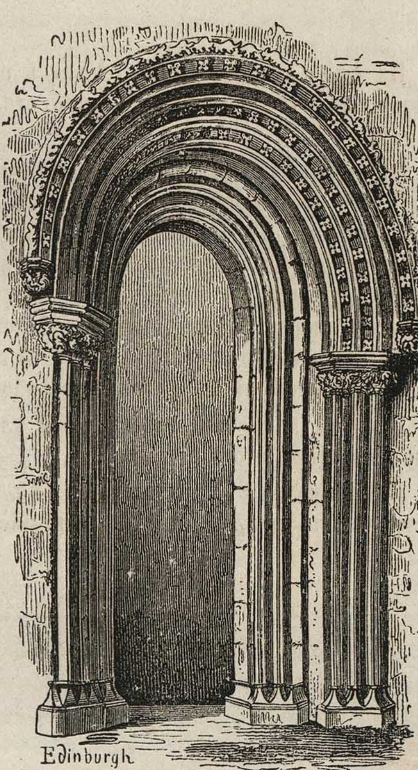
Далѣе идетъ начатый въ 1322 г. осьмиугольникъ элійскаго собора, огромное купольное сооруженіе въ 65 футовъ діаметра по средокрестью, съ искусно-смѣлою деревянною конструкціей и верхнимъ фонаремъ въ 30 футовъ поперечника; въ цѣломъ производитъ оно блистательно-фантастическій эффектъ. Современна ему и Богородичная часовня тамъ же. — Однимъ изъ самыхъ блестящихъ произведеній этой поры была сгорѣвшая въ 1834 г. часовня св. Стефана въ королевскомъ вестминстерскомъ дворцѣ, возведенная подобно «святой часовнѣ» въ Парижѣ въ два яруса.— Въ норвичскомъ соборѣ любопытны начатые еще въ 1297 г. крытые ходы и при нихъ двое воротъ: одни «ворота св. Этельберта», строгаго, простаго характера; другія, «Эрпингамовскія», — въ нарядно легкихъ формахъ поздней поры этого періода. — Въ винчестрскомъ соборѣ сначала 14-го вѣка обновленъ былъ клиросъ, а къ концу его перестроена долевая сѣнь, и то и другое въ строгихъ, характерныхъ формахъ, обусловленныхъ удержаніемъ нѣкоторыхъ частей прежняго сооруженія. Особенность эта явно проглядываетъ въ глубокихъ нишахъ оконъ, въ галереяхъ, замѣняющихъ трифоріи, наконецъ въ массивныхъ столпахъ. —Пятнадцатому вѣку принадлежатъ звѣздчатые своды корабля и благолѣпная выработка фасада. — Въ сродственномъ этому направленіи перестроена тогда же продольная сѣнь кантербёрійскаго собора; только здѣсь рѣшительно проведенъ и выдержанъ характеръ новыхъ формъ.

Блестящими образцами декоративныхъ созданій этой эпохи должно еще выставить: церкви въ Чатамѣ и Гокгёрстѣ (Hawkhurst), обѣ съ роскошно-узорчатыми переплетами въ окнахъ; — клиросъ часовни Мертеновской коллегіи въ Оксфордѣ и церковь св. Маріи Магдалины тамъ же; — клиросъ дорчестрской церкви, съ богатою, украшенной даже фигурами, жезловой вязью въ окнахъ; — южный фасъ лиминстерской церкви, съ совсѣмъ отмѣнными оконными образованіями; и мн. друг.

Въ небольшихъ церквахъ, мѣсто сводчатаго сооруженія, часто заступаетъ около этого времени открытая, безпотолочная кровля, въ художественномъ

развитіи. Такова кровля церкви въ Аддербёри, и особенно богато выработанное мастерское кровельное сооруженіе Вестминстерской палаты въ Лондонѣ, оконченной 1398 г. Палата, въ 239 футовъ длины и въ 68 фут. ширины, накрыта брусяною вязкою, которая доходитъ до 92 футовъ въ высоту и которой подкосы, переводины и стойки представляютъ не только искуснѣйшую конструкцію, но вмѣстѣ и великолѣпнѣйшее художественное развитіе, такъ что въ цѣломъ она порождаетъ блистательно живописный эффектъ. — Пристрастіе къ такого рода сооруженіямъ побуждало иногда воспроизводить ихъ въ камнѣ, какъ наприм. сдѣлано въ пѣвческой часовнѣ виллингамской церкви и въ сѣверномъ крылѣ поперечья лимингтонской.

Изъ декоративныхъ работъ должно привести здѣсь кивоты или сѣни надъ могильными памятниками, повидимому обличающіе разныя иноземныя вліянія. Такъ въ вестминстерской церкви въ Лондонѣ надгробный монументъ Эймера Валансскаго (ум. 1323 г.) обдѣланъ въ стилѣ итальянской готики; — такъ въ глосстерскомъ соборѣ гробница короля Эдуарда II (ум. 1327 г.) отличается игривыми формами и необдуманнымъ подражаніемъ французсконѣмецкимъ образцамъ. — Впослѣдствіи возникаетъ болѣе самостоятельная обдѣлка, какъ наприм. въ могильномъ памятникѣ Эдуарда III (ум. 1377 г.) въ вестминстерской церкви: это — красивое балдахинное сооруженіе, выполненное однакожь изъ дерева.



Порталъ Сент' Джайльза въ Эдинбургѣ. По Биллингсу.

Въ Шотландіи борьба съ Англіей вначалѣ этого періода почти совершенно отвлекла силы отъ художественной дѣятельности; только немногія, и то совсѣмъ безприкрасныя, работы относятся къ этой порѣ, и единственно лишь подъ исходъ ея наступаетъ здѣсь болѣе живая струя архитектонической производительности. Очень простъ и незатѣйливъ клиросъ основанной 1330 г. кармелитской церкви въ Саут' Квинсферри; такова же и церковь села Темпль.

Начиная съ середины 14-го столѣтія шотландская архитектура доходитъ до своебытно-значительнаго развитія, до декоративной выработки, соединенной съ разными отголосками старины, и особенно съ полуциркульной дугою,

изъ чего нерѣдко возникали очень граціозныя произведенія. Назовемъ здѣсь: нарядную крестовую церковь * въ Сент' Ронансѣ; — выстроенный вконцѣ вѣка олд' абердинскій соборъ, гранитное сооруженіе незатѣйливой обдѣлки; — особенно древнѣйшія части церкви Сент' Джайльзъ въ Эдинбургѣ, возведенныя послѣ пожара 1355 г. и любопытныя характерно-шотландскимъ коробовымъ сводомъ, а равно другія части, возведенныя послѣ пожара 1385 г. Такъ въ 1387 г. выстроено было нѣсколько часовень по южному фасу, съ граціознымъ кругло-дужнымъ порталомъ, мастерскимъ произведеніемъ національно-шотландской готики.

На скандинавскомъ сѣверѣ есть также нѣсколько построекъ этой эпохи, но нѣтъ конечно ни одной столь значительной, какъ дронтгеймскій соборъ.

Въ Швеціи важнѣйшимъ памятникомъ считается соборъ упсальскій, [1] построенный, говорятъ въ 1287 г. французскимъ мастеромъ, Этьенномъ де Боннёй (Bonneuil). Клиросъ дѣйствительно выдаетъ французское видообразованіе, напротивъ того корабль отвѣчаетъ кажется сѣверогерманскимъ кирпичнымъ сооруженіямъ 14-го вѣка. То же замѣчается и въ постройкахъ южной области, Сконе, гдѣ между прочимъ Петровская церковь въ Мальмё имѣетъ повидимому сродство съ клиросньмъ расположеніемъ любекскаго собора.

Въ Даніи стройно-развернутый клиросъ аргусскаго собора обдѣланъ въ стилѣ этого періода.

На Фарёэрскихъ островахъ развалина церкви въ Кирнебёэ, на островѣ Стрёмёэ, напоминаетъ англійскую раннюю готику 14-го вѣка.

Пиренейскій полуостровъ.

Въ Испаніи готическая архитектура живо примыкаетъ за этотъ періодъ къ системамъ нѣмецкаго зодчества и вскорѣ доходитъ до смѣлой свободы, до плавнаго движенія, усвоивъ себѣ къ тому еще и богатый запасъ де-

* Крестовыми называются церкви съ поперечнымъ кораблемъ.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 56, фиг. 8 и 9.

коративныхъ эффектовъ, съ которыми гармонически сливаются элементы мавританскаго стиля, зубчатыя обналички арокъ, узорчатыя ихъ заполненія, и т. д.

Главнымъ памятникомъ этой эпохи должно считать леонскій соборъ; по крайней мѣрѣ ей принадлежатъ существенныя его части, тогда какъ окончательная достройка относится къ слѣдующему періоду. Трехпридѣльная долевая сѣнь, пятипридѣльный клиросъ съ обходомъ и вѣнцомъ часовень, стройныя, воздушныя пропорціи, высокіе своды, окна съ нарядными узорчатыми переплетами, наконецъ смѣлыя опорныя арки,—все это напоминаетъ сѣверную, особенно французскую, готику. Системѣ этой отвѣчаетъ и западный фасадъ, съ большимъ колесчатымъ окномъ и двумя башнями. — Назовемъ еще другіе монументы сѣверной Испаніи, замѣчательные ясной граціозностью и легкостью пропорцій, тонкой и изящной выработкой: соборъ въ Валенсіи, построенный съ 1321 г.; — Доминиканскую церковь тамъ же; — церковь въ Торкемадѣ, основанную 1382 г.; — особенно замѣчательный овіэдскій соборъ, 1388 г., отличающійся самой благородной ясностью плана и удивительной чистотою выработки.

Въ баскскихъ округахъ: церковь Сантьяго въ Бильбао, съ хорошо опредѣленнымъ расчлененіемъ и удачною декораціей; — церковь въ Гетаріи; храмъ св. Севастьяна въ Аспеитіи; св. Маріи въ Виторіи и св. Маріи въ Олите, оба съ роскошно-богатыми порталами.—Въ величественно важномъ стилѣ построенъ пампелонскій соборъ, 1390 г.; церковь Сантьяго въ Логроньіо, простое сооруженіе, церк. св. Варѳоломея, тамъ же, съ благолѣпнымъ порталомъ; и друг.

За тѣмъ, въ ряду важнѣйшихъ памятниковъ этой эпохи представляется барселонскій соборъ, начатый 1299 и оконченный въ главномъ 1388 г., съ могучими связочными или пукообразными столпами и съ круглодужными арками между кораблей, при стрѣльчатыхъ впрочемъ сводахъ. Есть тамъ и другія современныя ему постройки: Санта Марія дель Маръ, 1329 г., съ значительнымъ фасадомъ и двумя при немъ осьмиугольными башнями; Санъ-Франсиско, 1334; Санта Марія де лас' Хункерасъ, 1345; Санта Марія дель Пино, 1380. — Далѣе, въ Монрезѣ, монастырская церковь Сан' Доминго, 1318 г.; фундушевая церковь въ Балагерѣ, 1351; существующій съ 1347 г. тортозскій соборъ, выполненный тонко и съ большимъ вкусомъ при очень небольшихъ размѣрахъ. — Южнѣе — церковь въ Кастеллонѣ и соборъ въ Валенсіи, основанный еще въ 1262 г., но существенно принадлежащій этой эпохѣ; внутри передѣланъ онъ на́ново, а снаружи замѣчателенъ элементами самой благородной разработки. Башня, начатая въ 1381 г., сооружена Гуаномъ Франчемъ, то-есть вѣроятно французскимъ мастеромъ (фрязиномъ).

Въ южной Кастиліи мало памятниковъ этой эпохи. Назовемъ здѣсь лупіанскій монастырь, 1354 г.; монастырь св. Каталины въ Талаверѣ; церковь гвадалупскаго монастыря, 1342 г.; соборъ въ Мурсіи, съ 1353 по 1462, принадлежащій большею частію слѣдующей эпохѣ.

Островъ Маіорка, въ соборѣ города Пальмы, обладаетъ значительнымъ зданіемъ этого столѣтія, массивно величавымъ и богато развитымъ.

Къ декоративнымъ сооруженіямъ должно отнести крытые ходы, часто обнаруживающіе удивительное благородство стиля. Сюда принадлежатъ крытые ходы при соборахъ бургосскомъ, толедскомъ (съ 1389 г.), пампелонскомъ, обдѣланныя благолѣпно и богато; при церкви Сантьяго въ Бильбао, при соборѣ въ Вичѣ (1380), въ Риполлѣ, при Сіонскомъ монастырѣ въ Барселонѣ, при монастырѣ Сан' Доминго въ Валенсіи, при храмѣ св. Франциска въ Пальмѣ; послѣдній съ граціозными аркадами, но съ плоскимъ брусянымъ потолкомъ.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ слѣдуетъ назвать двѣ, полукрѣпостного характера: Пуэрта де Серраносъ въ Валенсіи, ворота съ могучими осьмиугольными башнями по бокамъ, а въ промежуткѣ широкій круглодужный порталъ, котораго верхняя часть замыкается нарядною ложеобразною галереею и зубчатымъ вѣнцомъ; — и замокъ Бельверъ близъ Пальмы, круглое зданіе, съ круглымъ же внутри дворомъ, охваченнымъ сквозными аркадами въ два этажа.

Португалія владѣетъ отличнымъ памятникомъ готическаго искусства этой эпохи, монастырскимъ храмомъ въ Батальѣ, [1] Эстремадурской области, основаннымъ 1386-го или 7-го г. Это — простертое въ длину трехпридѣльное зданіе, гдѣ въ каждомъ изъ крыльевъ поперечья при главномъ клиросѣ устроены маленькіе боковые, замыкающіеся всѣ сплошь многоугольникомъ. Высоко поднятые боковые корабли снабжены плоскимъ каменнымъ покрытіемъ, надъ которымъ непосредственно начинаются окна середняго пространства. Связочные, пукообразные столпы внутри, органически восходящія пристрѣлины, обломы сводовыхъ реберъ, — все напоминаетъ сѣверную готику. Тому же соотвѣтствуетъ и внѣшность зданія, обдѣланная хотя и съ выдержкою горизонтальныхъ линій, но проводящая въ то же время ясно и послѣдовательно систему готической высокопарности и напоминающая расчлененіемъ фасада нѣмецкія работы. — Осьмиугольный куполъ съ восточной стороны принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ.

Другіе памятники того же столѣтія — соборы въ Брагѣ и Опорто, церковь въ Эспадасинтѣ, и повидимому также лиссабонскій соборъ. Но, говорятъ, всѣ эти зданія не разъ подвергались новѣйшимъ передѣлкамъ.

Далѣе приводятъ еще крытые ходы при опортскомъ и лиссабонскомъ соборахъ. Тутъ, къ сожалѣнію, еще нѣтъ у насъ достаточныхъ мѣстныхъ изслѣдованій.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 5 и 6.

Италія.

Тотъ преимущественно-декоративный характеръ, который приняла готика въ Италіи въ предшедшую эпоху, еще болѣе утвердился за нею въ 14-мъ столѣтіи и все рѣшительнѣе переходилъ въ національную особенность. Только въ нѣкоторыхъ монументахъ встрѣчаются иногда вліянія сѣверныхъ системъ, но такъ же не безъ явныхъ видоизмѣненій, обличающихъ южную основу.

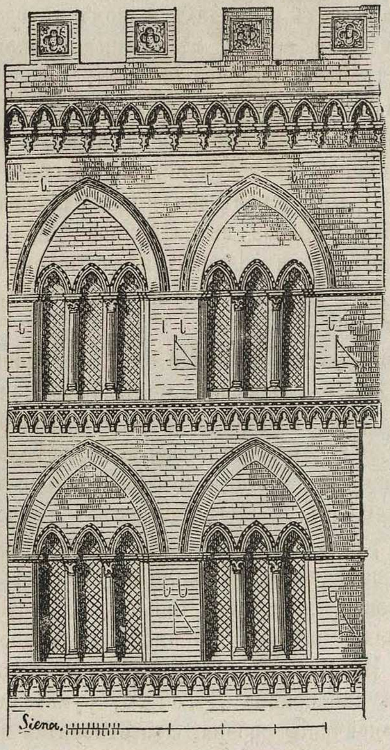
Въ Тосканѣ принадлежатъ этой эпохи вопервыхъ извѣстныя части отдѣлки и за тѣмъ начала строительныхъ работъ по расширенію основаннаго въ истекшій періодъ сіэнскаго собора; особенно фасадъ клиросной стороны, выполненный, какъ невѣрно показываютъ, въ половинѣ 14-го вѣка ваятелями Агостино и Анджело изъ Сіэны, дѣйствительно же возведенный съ 1317 г. Камаиномъ де Крешентино.[1] Онъ о трехъ порталахъ, одномъ кругло-дужномъ между двумя стрѣльчатыми, которые ведутъ въ нижнюю церковь Сан' Джованни; надъ ними идутъ узкостройныя клиросныя окна; верхняя часть осталась невыполненной. Чумою 1348 г. прерваны были также и затѣянныя въ громадномъ размѣрѣ расширительныя постройки, имѣвшія въ виду новую гигантскую долевую сѣнь, которой нынѣ существующее сооруженіе служило бы только поперечьемъ. — Пизанской школѣ принадлежитъ потомъ баптистерій въ Пистойѣ, выстроенный вначалѣ вѣка Андреемъ Пизано, — благородно расчлененный осьмиугольникъ на готическихъ устояхъ, съ вѣнчающими ихъ фіалами по угламъ, и украшенный внутри разноцвѣтными слоями мрамора въ перемежку.

Во Флоренціи должно прежде всего обратить вниманіе на дѣятельность Арнольфа ди Камбіо, который съ 1294 г. руководилъ постройкою колоссальной минoритской церкви Санта Кроче, опираясь еще на преданіе плоскокрытой базилики, но уже сообщая ей совершенно новый видъ, обусловленный готическою формаціей; онъ же завѣдывалъ тогда и величественнымъ обновленіемъ собора Санта Марія дель-Фіоре.[2] Здѣсь даетъ онъ стрѣльчато-крестовому своду, самые смѣлые разбѣги и присоединяетъ къ храму купольное сооруженіе, съ клиросомъ, поперечными крыльями и лучеобразно-размѣщенными часовнями, которое, правда, довершено только уже позже, но которое и въ первоначальномъ своемъ замыслѣ обнимало весь дальнѣйшій ходъ купольнаго зодчества въ Италіи. Къ этому примыкаетъ потомъ обширная зодческая дѣятельность живописца Джотто, руководившаго съ 1332 по 1336 г. работами по окончанію собора. Это относится вопервыхъ къ декоративной мраморной инкрустаціи наружныхъ стѣнъ, къ замыслу, отчасти исполненнаго, но послѣ опять сломаннаго, великолѣпнаго фасада, и наконецъ къ присоединенію колокольни. Послѣдняя, выстроенная съ 1334 г. по планамъ Джотто, кромѣ одного лишь плоскаго шпиля, представляетъ живую, богатую и эффектную декорацію, при расчлененіи, свой-

[1] См. новое изданіе Вазари (Lemonnier. Firenze 1846 и сл.), томъ II, стр. 3, примѣч. 3. Сравни Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese, томъ I, стр. 180 и сл., 255 и сл. — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 57, фиг. 2—5.

ственномъ горизонтальной системѣ юга. Около 1360 г. начинаются строительныя работы Андрея Орканьи, которому кажется въ особенности принадлежитъ наружная декорація клироса. Въ ней видно уже послѣдовательное усвоеніе полуциркульной дуги.

Тосканское мірское зодчество представляетъ и за это время нѣсколько значительныхъ памятниковъ, отвѣчающихъ своимъ характеромъ выработкѣ прежнихъ сооруженій. Таковъ во Флоренціи, расширенный 1345 г. по плану и подъ руководствомъ живописца Анджело Гадди, палаццо дель-Подеста (или дель-Барджелло), * — живописное крѣпко-зáмковое сооруженіе. — Выстроенный тамъ же Арнольфомъ ди Камбіо городской хлѣбный амбаръ, Оръ-Сан' Миккеле, послѣ пожара въ 1304 г. обновленъ живописцемъ Таддео Гадди; за тѣмъ, по случаю моровой язвы 1348 г. нижній его ярусъ обращенъ, подъ руководствомъ Орканьи, въ церковь, при чемъ широкіе проемы арокъ заполнены богатыми оконными переплетами. — По планамъ того же мастера, [1] выстроена съ 1376 г. величавая Лоджа де' Ланци, галерея о четырехъ столпахъ, отверстая наружу высокоразмахнутыми круглыми арками, крытая крестовымъ сводомъ, замыкающаяся вверху крѣпкимъ консольнымъ гзимзомъ, и допускающая въ деталяхъ уже нѣкоторыя предвѣстія полуантичной формаціи. Она производитъ свободное, широкое и могучее впечатлѣніе; ее можно назвать высшимъ въ своемъ родѣ созданіемъ средневѣковой флорентинской архитектуры.



Палаццо Бонсиньіори въ Сіэнѣ. Часть верхнихъ этажей. По Вердье.

Сродственной тому формой, но бóльшею еще декоративною прелестью, отличается фасадъ такъ-называемаго Бигалло, дома одного духовнаго братства во Флоренціи. — Въ этомъ же вкусѣ украшенъ и фасадъ Братства Милосердія въ Ареццо.

Въ Сіэнѣ дворцовыя эти постройки остаются при болѣе строгихъ пріемахъ раннеготической эпохи. Таковы, кромѣ живописно-эффектнаго палаццо Пубблико, въ особенности богатѣйшее изъ подобныхъ сооруженій

* Барджелло — начальникъ гордской стражи во Флоренціи.

[1] Съ недавнихъ поръ, на основаніи нѣкоторыхъ документовъ, оспориваютъ у него эту честь. См. Archivio Storico 1860. Firenze, Vieusseux.

палаццо Бонсиньiори, палаццо Толомеи, палаццо Сарацини, и мн. др.

Въ Пизѣ одинъ дворецъ на Лунгарно * представляетъ нарядно-развитую кирпичную постройку, съ круглыми опять главными арками, тогда какъ окна выведены въ богато-изукрашенныя стрѣльчатыя аркады, и по карнизу пущенъ остродужный фризъ.

Изъ декоративныхъ произведенiй начала этого перiода слѣдуетъ назвать разныя работы Джованни Пизано, стоящiя еще на рубежѣ минувшей эпохи. Такова каѳедра въ церкви св. Андрея въ Пистойѣ, 1301 г.; тогда какъ надгробному монументу умершаго въ 1304 г. папы Бенедикта XI въ церкви св. Доминика въ Перуджiи даны уже рѣшительно стрѣльчатыя формы: это широкая готическая сѣнь, поддерживаемая витыми колоннами. — Могильный памятникъ епископа Гвидона Тарлати въ аретинскомъ соборѣ, сооруженный 1330 г. мастерами Агостино и Анджело изъ Сiэны, отличается напротивъ круглодужнымъ характеромъ. — Высшее мѣсто занимаетъ сочиненная Орканьею 1359 г. алтарная сѣнь для Ор' сан' Миккеле, которая такъ же благородна и соразмѣрна въ своей композицiи, какъ превосходно выполнена въ мозаичной и лицевой отдѣлкѣ.

Въ Верхней Италiи слѣдуетъ вопервыхъ назвать нѣсколько церковныхъ памятниковъ миланскихъ. Къ началу 14-го вѣка относятся Сан' Марко, расположенiемъ своимъ напоминающiй староломбардскую манеру; фасадъ, хотя и круглодужный, но съ блистательною готическою декорацiей; — богато-развитая башня Сан' Готардо, 1336 г.; — очень благородно выработанная церковь Сан' Симпличiано, и друг.

Въ Павiи принадлежитъ сюда фасадъ Сан' Франческо, котораго нижнiя части еще староломбардскiя, а верхнiя выполнены уже въ блестящей готической декорацiи; — въ церкви Сан' Панталеоне, называемой также и Санта-Марiя дель-Кармине, встрѣчаются богатые оконные переплеты, стрѣльчатые порталы и одно великолѣпное колесчатое окно. — Блестяще-изукрашеннымъ фасадомъ отличается потомъ маленькая церковь Санта Марiя ин' Страта въ Монцѣ, 1337 г., гдѣ особенно замѣчательны розетное окно и богатые вообще оконные переплеты; — столь же пышную декорацiю, но только уже въ мраморѣ, представляетъ фасадъ мѣстнаго собора, трехпридѣльнаго сооруженiя съ боковыми часовенными кораблями, которыхъ совокупностью обусловленъ пятичастный подѣлъ фасада.

На рубежѣ этой эпохи стоятъ наконецъ: начатый 1396 г. соборъ въ Комо, съ обширною, удачно расположенною долевою сѣнью и блестящимъ

* Такъ называются набережныя рѣки Арно въ Пизѣ и Флоренцiи.

мраморнымъ фасадомъ въ чисто-декоративномъ опять характерѣ, которому конечно не достаетъ строгаго архитектоническаго ритма; — и застроенная въ томъ же году церковь картузіанскаго монастыря (Чертозы) близъ Павіи. Внутренность, о трехъ корабляхъ, съ рядами боковыхъ часовень, развертывается до значительной эффектности благодаря вопервыхъ широкимъ междустолпіямъ, вовторыхъ боковымъ кораблямъ, противъ обыкновеннаго высокимъ, и благодаря наконецъ живописной декораціи крестовыхъ сводовъ. Круглодужныя формы перемежаются здѣсь съ стрѣльчатыми, а въ клиросѣ и поперечьи даже вполнѣ преобладаетъ круглодужно-романскій типъ; внѣшность долевой сѣни представляется наконецъ также чисто-романскою. Фасадъ — блестящая работа первой поры Возрожденія.

Отъ всѣхъ остальныхъ произведеній итальянской готики совершенно отступаетъ миланскій соборъ, [1] основанный 1386 г. и оконченный въ новѣйшія только времена послѣ очень медленнаго построенія. Это — зданіе громаднѣйшихъ размѣровъ и самой великолѣпной отдѣлки, возведенное все сплошь изъ бѣлаго мрамора. Будучи о пяти корабляхъ съ трехпридѣльнымъ поперечьемъ и многоугольно-замкнутымъ клиросомъ, оно отличается коренными чертами сѣверной, именно нѣмецкой готики, а потому и первоначальникомъ его плана слыветъ нѣмецкій мастеръ, Генрихъ Гмюндскій. Однакожь есть здѣсь и довольно важныя отмѣны, особенно трезвое упрощеніе клироснаго замка, небольшіе многоугольные выступы по фасадамъ поперечья, и постепенное возвышеніе уступами пяти плоскокрытыхъ кораблей. Въ образованіи столповъ замѣтно что-то безсильное, а статуи и капительные навѣсы придаютъ имъ видъ тяжеловатой загромозженности; наружность, не смотря на горизонтальныя ея линіи, одѣта множествомъ декоративныхъ фіалъ, окружающихъ даже и усѣченную осьмигранную пирамиду купола надъ средокрестьемъ. Совокупный эффектъ тѣмъ не менѣе могучъ, блестящъ и фантастически возвышенъ.

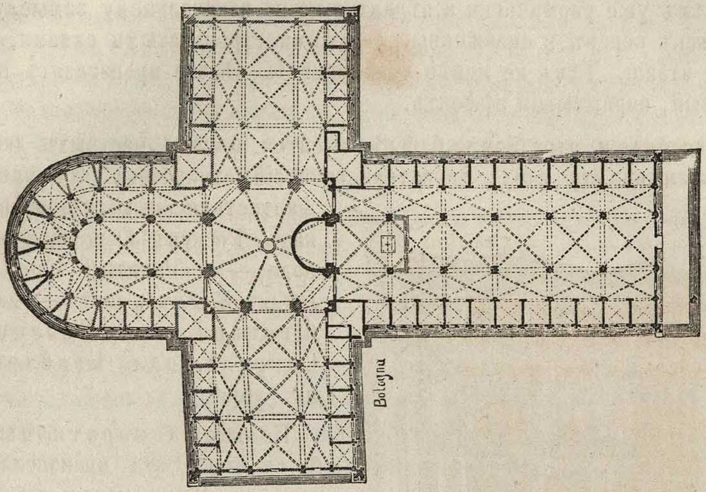
Въ Венеціи относится къ этой эпохѣ освященная въ 1430 г. церковь Санти Джованни э Паоло, — сооруженіе, также разсчитанное на широкій просторъ. Сверхъ-того Санто Стефано, 1325 г., съ наряднымъ кирпичнымъ фасадомъ, и Сан' Грегоріо, 1342 г.

Въ Веронѣ, храмъ св. Анастасіи, [1] начатый еще въ 13-мъ вѣкѣ, но существенной частью своего выполненія принадлежащій ранней порѣ 14-го столѣтія, является однимъ изъ привлекательнѣйшихъ образцовъ итальянской готики, благодаря легкимъ, смѣлымъ пропорціямъ и ясному развитію строя; Сан' Фермо, однопридѣльное зданіе того же времени, замѣчательное по фасаду съ кирпичною и мраморною декораціей; — мѣстный соборъ, котораго новѣйшія сравнительно части относятся къ концу столѣтія, въ особенности обширная внутренняя архитектура.

Болонья сплошь вырабатываетъ у себя кирпичное зодчество, часто оживляемое нарядною декораціей. Таковы церковь Сан' Мартино Маджоре,

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 57, фигг. 7—10. — [2] Essenwein въ Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1860, стр. 39 и слѣд.

1313 г.) и особенно соборъ Сан' Петроніо, начатый въ 1390 г. по плану Антонія Винченци, но оставшійся неконченнымъ по колосальности замысла. Храмъ предполагался на 608 (или даже слишкомъ на 640) футовъ въ длину, о трехъ придѣлахъ съ окаймляющими ихъ часовнями и съ значи-



Планъ храма Сан' Петроніо въ Болоньѣ. По Вибекингу.

тельнымъ поперечьемъ; корабли должны были идти вверхъ уступами, какъ въ миланскомъ соборѣ. Но дѣйствительно возведена одна долевая сѣнь только вплоть до поперечья.

Мірское зодчество развивается въ этихъ краяхъ до высшаго художественнаго значенія и производитъ множество изящныхъ монументовъ.

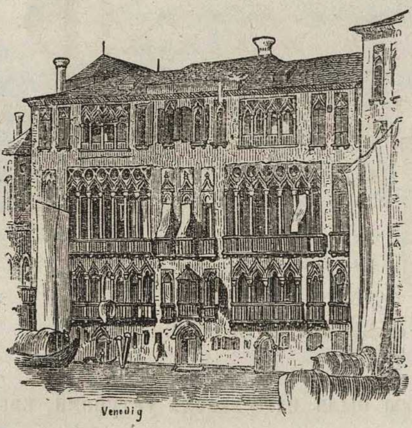
Прелестно декорированнымъ зданіемъ этой эпохи предстаетъ намъ Лоджа деи Мерканти (купеческая биржа) въ Болоньи. Надъ высокимъ первымъ этажемъ, открывающимся наружу стрѣльчатыми галереями на стройнотонкихъ столпахъ, высится второй, оживленный между двухъ стрѣльчатыхъ оконъ нарядно-увѣнчаннымъ балкономъ. Въ подобномъ же родѣ выстроена Лоджа дельи Ости (биржа виноторговцевъ) въ Миланѣ, основанная въ 1316 г., съ круглодужной галерееею внизу, и со стрѣльчатою надъ нею. Сюда же принадлежатъ Бролетто въ Бергамо, съ тяжелыми столпами въ нижнемъ ярусѣ; Бролетто въ Брешіи, Палацпо делла Раджоне (Судебная палата) въ Феррарѣ (1326 г.) и еще въ Падуѣ.

Дворцы владѣтельныхъ особъ того времени слѣдующіе: за̀мокъ Висконти въ Павіи, съ сквозной колоннадною галереей въ нижнемъ этажѣ и съ аркадными окнами вверху; старинныя части мантуанскаго за̀мка, принадлежащія началу 14-го столѣтія, въ подобномъ же расчлененіи, только съ небольшимъ антресолемъ надъ аркадною галереей нижняго этажа.

Однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ образцовъ такой архитектуры должно признать дворецъ дожей въ Венеціи, котораго древнѣйшія части, именно

южное крыло главнаго корпуса, у мола, приписываютъ Филиппу Календаріо.[1] Нижній этажъ состоитъ изъ сквозной стрѣльчатой галереи на тяжелыхъ коренастыхъ колоннахъ; второй или главный этажъ — одна изъ самыхъ блестящихъ галерей въ цѣломъ мірѣ, на болѣе легкихъ колонкахъ и съ нарядными розеттами въ сквозныхъ арочныхъ проемахъ; за тѣмъ слѣдуютъ, не совсѣмъ уже ритмически и вѣроятно не по изначальному замыслу, узорчатые какъ коверъ и снабженные большими стрѣльчатыми окнами, высокіе верхніе этажи. Тѣмъ не менѣе совокупность цѣлаго производитъ истинно-величавый, поражающій эффектъ.

Въ ясномъ и отрадномъ блескѣ высятся фасады частныхъ дворцовъ, пріобрѣтая въ эту эпоху характеристическій отпечатокъ отъ прелестно-фантастическихъ галерейныхъ аркадъ. Роскошнѣйшій образецъ этого рода — знаменитый Ка Доро[2] (золотой домъ); далѣе — палаццо Фоскари, пал. Пизани, пал. Сáгредо, пал. Барбáриго, и мн. друг.



Палаццо Фоскари въ Венеціи. По Роуту.

По части декоративныхъ работъ эпоха эта произвела много замѣчательныхъ могильныхъ памятниковъ. Таковы надгробные монументы Скалигеровъ въ Веронѣ, сооруженные на площади при церкви Санта Марія Антика. Всѣ они отличаются одною общею имъ формой: на колоннахъ утверждено подножіе, поддерживающее саркофагъ подъ колончатымъ же балдахиномъ, котораго вершина увѣнчана конной статуей усопшаго. Всего значительнѣе памятники Кана Гранде (ум. въ 1328), Кана Мастино (ум. въ 1350) и Кана Синьіоріо (ум. въ 1375); послѣдній отдѣланъ съ чрезвычайнымъ блескомъ и богатствомъ и значится въ надписи работою Бонина да Кампіоне.

Венеціанскіе могильные памятники этого времени состоятъ изъ гробовыхъ нишъ, съ колончатымъ и фронтоннымъ убранствомъ въ подобномъ же вкусѣ. Образцы ихъ можно видѣть въ церквахъ Санта Марія де' Фрари и Санти Джованни э Паоло.

[1] См. O. Methes, Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs, I, стр. 193. Календаріо еще до 1354 г. замѣстилъ Петра Базеджо въ званіи главнаго руководителя этой постройки, надъ которою онъ конечно трудился и прежде. Самобытная его дѣятельность была очень кратковременна, такъ какъ уже въ 1355 г. его казнили за государственную измѣну. — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 57, фиг. 11.

Въ Римѣ единственною собственно-готическою постройкой представляется выполненная къ концу 14-го вѣка церковь Санта Марія сопра Минерва, — трехпридѣльное сооруженіе, съ крестовыми сводами на простыхъ, гладкихъ столпахъ, и съ небольшимъ подвышеніемъ середняго пространства.

Богаче обдѣланы декоративныя произведенія, каковъ наприм. балдахинъ въ Сан' Джованни ин' Латерано (около 1370 г.), одно изъ самыхъ благородныхъ и художественно-выработанныхъ созданій въ своемъ родѣ, но уже съ мотивами на античный ладъ. Еще рѣшительнѣй вдается въ это направленіе могильный памятникъ кардинала Филиппа д' Алансонъ (ум. 1397 г.) въ Санта Марія ин' Трастéвере.

Въ Сициліи есть и за эту пору памятники того, смѣшаннаго съ византійскими и мавританскими элементами, готическаго стиля, какой образовался тамъ прежде. Таковъ въ Палермо соборный фасадъ, [1] строившійся съ начала 14-го столѣтія, возведенныя съ 1339 г. древнѣйшія части храма Сан' Джакомо ла Марина, церкви Санта Марія Аннунчіата (деи Ди́спути) съ 1343 г., Санта Марія делла Катена [2], конца 14-го столѣтія, — колоннадная бази́лика, которой порталъ и предсѣніе принадлежатъ 16-му вѣку. — Въ Мессинѣ фасады собора и церкви Санта Марія делла Скала относятся къ серединѣ 14-го столѣтія.

Нѣкоторыя дворцовыя постройки въ Палермо примыкаютъ по характеру къ ма́вританскимъ за́мкамъ. Таковы палаццо Кіарамонте (нынѣ деи Трибунали), 1307 г., и палаццо Салафано (нынѣ Оспедале Гранде), того же времени.

Готика на Востокѣ.

Островъ Родосъ представляетъ изъ этой эпохи нѣсколько памятниковъ прежняго владычества Іоаннитовъ (рыцарей Ордена Іоанна Іерусалимскаго).

Главная церковь св. Іоанна (St. Jean), основанная въ 1310 г., съ базиличнымъ расположеніемъ, со стрѣльчатыми аркадами на античныхъ по большой части колоннахъ, съ плоскокрытымъ кораблемъ, и съ простою, серьезною вообще внѣшностью; окна замкнуты полукругомъ. Капитулъ св. Іоанна (Loge de St. Jean) — обрушившееся сводчато-хоромное сооруженіе. Церковь св. Екатерины, развалины св. Марка и другой церкви,

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 7. — [2] Тамъ же, рис. 58, фигг. 8 и 9.

во имя Филермской Богоматери (Notre-Dame de Philerme), — простыя постройки въ стилѣ поздней поры вѣка. — Отъ судебной палаты (Chatellerie), сооруженной около 1375 г., уцѣлѣли стрѣльчатыя аркады вкругъ двора; монастырь Ордена, законченный только въ 1445 г., отличается массивностью и нарядно украшенными порталами.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Сверхъ произведеній собственно 14-го вѣка мы прихватимъ здѣсь и относящіяся къ началу 15-го, которыя или вполнѣ, или по крайней мѣрѣ существенно, принадлежатъ еще готическому стилю, и которыя выступили бы слишкомъ одиночнымъ явленіемъ, вздумай мы разсмотрѣть ихъ особо, въ параллель съ четвертымъ періодомъ зодчества.

Въ изобразительномъ искусствѣ 14-го и начала 15-го вѣковъ господствуетъ тотъ же законъ, какой, приступая къ этому періоду, высказали мы по поводу архитектуры: въ предѣлахъ системы формъ, сложившейся въ 13-мъ столѣтіи, видно теперь болѣе богатое и многостороннее, но едвали болѣе свободное, движеніе. Изобразительное искусство сильно муштруется теперь со всѣхъ сторонъ для достиженія одной главной цѣли: послужить зарядъ и въ цѣлыхъ массахъ къ украшенію могучихъ церковныхъ зданій. Этимъ опредѣляется его физіономія даже и тамъ, гдѣ оно должно удовлетворять другимъ потребностямъ, наприм. свѣтскимъ. Но тутъ въ частности замѣтны противъ прежняго и нѣкоторые ущербы: искусство 13-го вѣка имѣло можетъ-быть въ цѣломъ болѣе субъективнаго чувства красоты, болѣе безотчетнаго влеченья къ совершенству явленія, было пожалуй (говоря вообще) и тщательнѣе выработано, тогда какъ теперь и характеръ, и одѣлка слишкомъ односторонне обусловлены примѣненіемъ любого даннаго предмета собственно къ постройкѣ. Съ другой стороны оптовое производство цѣлыми массами, однородность предметовъ въ тысячѣ различныхъ мѣстъ и всѣмъ доступная общепонятность ихъ содержанія, современемъ должны были породить тамъ и сямъ извѣстное равнодушіе къ формѣ, по крайней мѣрѣ въ подробностяхъ. Но при обзорѣ произведеній врозницу, конечно не льзя не признать между ними и блестящихъ иногда работъ, не льзя даже не замѣтить въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ существенно отмѣннаго, прогрессивнаго направленья.

ВАЯНІЕ.

Церковное камневаяніе подчиняется теперь гораздо болѣе прежняго условіямъ архитектонической обстановки; болѣе обращено вниманія на эффектъ вдаль, на то, какова выйдетъ такая-то вещь, разсматриваемая наприм. снизу вверхъ, и т. д.; сплошь держатся своеобразно-манерной, размашистой постановки, въ противоположность чистымъ вертикаламъ нишъ и балдахинныхъ колоннъ; * но всего знаменательнѣй перемѣна въ драпировкѣ одѣяній, которая, вмѣсто множества мелкихъ складокъ 13-го вѣка, какъ бы моделированныхъ по массамъ фигуръ, представляетъ теперь по большой части крупные, простые подѣлы, которые пожалуй и въ самомъ дѣлѣ выгоднѣй для совокупной эффектности зданія. Въ головахъ быть-можетъ больше однообразія, въ нихъ, какъ и во всемъ прочемъ, болѣе теперь камнетесной манеры, тогда какъ въ 13-мъ вѣкѣ обыкновенно чаще обнаруживается работа настоящаго художника; немногія нагія фигуры (Адама и Евы) обличаютъ иногда вполнѣ наивный натурализмъ взгляда, при очень еще неразвитомъ выполненіи.

Кромѣ прикрѣпленныхъ къ зданію (по порталамъ, нишамъ, столпамъ и т. д.) скульптуръ, надо упомянуть здѣсь объ одномъ обширномъ родѣ, который хоть и не новъ, однакожь извѣстенъ только по образцамъ этого именно времени: мы говоримъ объ украшеніи клиросныхъ оградъ, выходящихъ наружу къ обходу. Этотъ родъ былъ бы чрезвычайно важенъ для развитія рельефа, только представляйся къ нему почаще поводы.

Надгробныя статуи, прежде обыкновенно посвящавшіяся однѣмъ высочайшимъ особамъ, стали постепенно удѣломъ всѣхъ высшихъ сословій вообще. Вѣрное изображеніе костюма придаетъ имъ иногда особенную еще цѣну, которая нерѣдко стоитъ выше художественной. Верхняя плита надгробнаго монумента является то въ видѣ крышки вольностоящаго, украшеннаго вкругъ рельефами, или же помѣщеннаго въ (росписную) нишу, саркофага, то лежащею корытомъ на опорахъ, то вдѣланною прямо въ грунтъ или, наконецъ, стоймя въ стѣну, — не говоря о разныхъ другихъ комбинаціяхъ. Фигура поставлена по большой части въ видѣ творящаго молитву или положена со скрещеными руками, какъ покойникъ, но никогда не изображается въ видѣ спящаго.

Какъ всѣ различныя прикрасы свѣтскихъ построекъ, какъ межевые и другіе камни, городскіе колодцы и т. д. часто заимствовались изъ церковной архитектуры, такъ точно и изваянія ихъ были вполнѣ однородны съ церковными. Къ обоимъ искусствамъ часто прибѣгали для подобныхъ цѣлей въ 14-мъ вѣкѣ, и притомъ не безъ обширныхъ монументальныхъ замысловъ.

Необходимыя свѣдѣнья о металлическихъ и костяныхъ работахъ будутъ сообщены вконцѣ этого періода.

* Поддерживающихъ разные навѣсы, кивоты, сѣни и т. д.

Италія, которой искусство шло существенно-своеобразнымъ путемъ, хотя и въ предѣлахъ готическаго стиля, потребуетъ съ нашей стороны особыхъ вводныхъ замѣчаній въ свою очередь.

Франція, Бельгія и Англія.

Скульптуры каѳедральныхъ соборовъ были большею частію окончены въ великій строительный періодъ 13-го столѣтія или одновременно съ самыми зданіями, или вскорѣ послѣ; а тѣ, которыя рѣшительно принадлежатъ 14-му вѣку, далеко уступаютъ имъ въ числѣ. Полное вкуса дальнѣйшее развитіе стиля предъидущей эпохи представляетъ наприм. порталъ [1] часовни св. Піата, построенной при шартрскомъ соборѣ въ 1349 г. Другія работы этого времени особенно можно видѣть въ боковомъ придѣлѣ руанскаго собора, [2] и т. д. Находятъ, будто французская церковная скульптура 14-го столѣтія утратила часть прежней своей наивности и что въ ней замѣтна уже какая-то изысканность главныхъ мотивовъ драпировки. [3]

Въ цѣломъ чуть ли не важнѣйшимъ памятникомъ этого періода предстаютъ (уцѣлѣвшіе только наполовину и сильно пополненные) рельефы на клиросной оградѣ Парижской Божіей Матери, [4] съ исторіей І. Христа въ уцѣлѣвшихъ донынѣ 24 поляхъ, работа Жегана Раві́ и племянника его, Жегана ле Бутельѐ, конченная 1351 г. и блиставшая нѣкогда богатою росписью и позолотой. Часть, вѣроятно принадлежащая рукѣ дяди, представляетъ одинъ изъ немногихъ примѣровъ обширнаго и почти сплошного горельефа; въ позднѣйшихъ частяхъ поля окружены жезловымъ узоромъ. Стиль, при разнообразныхъ оттѣнкахъ, отличается вездѣ одинаково монументальнымъ достоинствомъ, спокойствіемъ и красотой. — Надгробныхъ статуй въ этомъ періодѣ великое множество; [5] одна очень-изящная находится въ Сен'Дені́.

Особый родъ скульптурныхъ произведеній, предоставлявшійся прежде по большой части самой незатѣйливой, деревенской обдѣлкѣ, находитъ себѣ теперь высшую разработку въ одной преимущественно области. Каменные кресты по большимъ дорогамъ, которыхъ между прочимъ такую бездну наставилъ король Людовикъ Толстый (съ 1108 по 1137 г,), [6] украшаются

[1] Willemin, Monumens français inédits, рис. 12. — [2] Chapuy, Moyen âge monumental, № 84. — [3] De Caumont, Abécédaire, стр. 469. — [4] Gailhabaud, Monumens, Vol. III; сравни Schnaase, Kunstgeschichte VI, стр 549 и сл. — Особенно-изящный рельефъ Богородицы изъ той же церкви см. у Шапюй, Moyen âge monumental, № 95. — [5] Нѣсколько простыхъ, но очень хорошихъ образцовъ у Де Комона, Abécédaire, стр. 488 и сл. — [6] Sugerii Vita Ludovici Grossi у Дюшѐна, IV. стр. 313.

отнынѣ въ Бретани часто великимъ множествомъ фигуръ, расширяясь даже иногда въ цѣлыя скульптурныя Голгоѳы. Роскошнѣйшимъ такого рода произведеніемъ былъ пожалуй Плугастельскій крестъ. [1] (Бо́льшая ихъ часть относится впрочемъ только уже къ 15-му или 16-му столѣтіямъ).

Во время страшнаго разгрома Франціи съ половины 14-го вѣка порубежный фландрскій край начинаетъ, благодаря торговлѣ и промышленности, богатѣть передъ всѣми странами, лежащими по сю сторону альпійскихъ горъ. Вошедши къ концу столѣтія въ разростающійся составъ бургундскихъ владѣній, онъ становится главною ихъ областью.

Правда строевой для храмовъ матерьялъ, обыкновенно служившій на сѣверѣ также и матерьяломъ для принадлежащихъ къ нимъ изваяній, оказывался не совсѣмъ благопріятнымъ въ послѣднемъ случаѣ. Однакожь средства края дозволяли привозить и лучшаго рода камень для нѣкоторыхъ избранныхъ работъ. Иныя бельгійскія скульптуры, начиная съ половины 14-го столѣтія, обнаруживаютъ такой своеобразный стиль, что ихъ можно назвать важнымъ предзачаткомъ реалистической манеры 15-го вѣка, даже можетъ-быть ближайшею исходной точкой и образцомъ для ван' Эйковскаго стиля, точно такъ же какъ съ другой стороны онѣ пожалуй могутъ быть въ связи со старымъ художественнымъ производствомъ металлическихъ мастерскихъ въ Динанѣ и т. д. — Это — рядъ надгробныхъ памятниковъ, болѣе или менѣе выпуклой работы, по большой части въ Турнѐ. [2] Ихъ стиль рѣшительно уже реалистическій, основанный на изумительномъ знакомствѣ со всѣми естественными формами, способный наприм. вѣрно передать любой членосоставъ и даже любую складку кожи; съ незатѣйливою простотой мотивовъ соединяется здѣсь большое умѣнье изображать индивидуальныя черты, и притомъ безъ той условной сухости и жесткости, какія обнаружились послѣ. — Важнѣйшіе изъ этихъ монументовъ добыты ихъ нынѣшнимъ владѣльцемъ, г-мъ Дюмортье, изъ развалинъ францисканскаго монастыря въ Турнѐ. Всѣхъ древнѣе сработанный около 1360 г. рельефъ гробницы Колара дю-Секленъ (Colard du Seclin), изображающій его со всѣмъ семействомъ на колѣняхъ предъ Богоматерью: это быть-можетъ дѣло рукъ славившагося въ ту пору ваятеля, Гильіома дю-Гарденъ. [3] — Къ 1380 г. относится одинъ рельефъ, представляющій семейство Коттвель со святыми его заступниками передъ Судіей Міра, — работа, повидимому, не столь значительнаго художника, въ явно натуралистическомъ характерѣ и съ экспрессіей можно-сказать необыкновенной. Менѣе важны памятники Жака Исака (1401 г.) и Жегана де Кулонь (1403 г.), изъ которыхъ послѣдній изображаетъ св. Франциска на молитвѣ. — Чтобъ не разрывать сплошного ряда этихъ художественныхъ произведеній, назовемъ здѣсь и позд-

[1] Voyages pittor. et romantiques, Vol I. — De Caumont, Abécédaire, стр. 550, и сл.
[2] Waagen, Ueber eine alte Bildhauerschule zu Tournay, въ Kunstblatt 1847 г.; ср. Schnaase Kunstgeschichte VI, стр. 560 и сл. — [3] Въ условіи того же мастера на другую, не дошедшую до насъ работу, выговорена «роспись хорошими масляными красками», — доказательство, что уже и до ван' Эйковъ употреблялась какая то смѣсь красокъ съ масломъ. Слѣды росписи видны впрочемъ и на приведенныхъ здѣсь рельефахъ.

нѣйшія, которыя идутъ въ уровень съ появившеюся между тѣмъ во Фландріи живописною школой: чрезвычайно тонко выполненный могильный памятникъ Жана дю Босъ (1438 г.), который вмѣстѣ съ женой и дочерью стоитъ предъ Богоматерью на колѣняхъ; подобный же монументъ Жана Жервè (безъ года и очень искаженный, но замѣчательный впервые встрѣчающимися здѣсь крутоизломанными складками, которыя объясняются воздѣйствіемъ живописи на скульптуру); далѣе, въ турнейскомъ соборѣ: два гробничныхъ рельефа 1409 и 1426 гг., и статуя Мадонны на тронѣ, приблизительно 1440 г.; въ церкви св. Магдалины — Богородице Дѣво радуйся (около 1450 г.), размѣщенное на двухъ столпахъ, съ благородными головами и чрезвычайно свободнымъ, величавымъ движеніемъ въ основныхъ мотивахъ. Несравненно маловажнѣе въ церкви Богоматери въ Галѣ бронзовая купель, отлитая въ половинѣ 15-го вѣка Гильіомомъ Лефебромъ изъ Турнè. — Отрасли турнейской этой школы принадлежатъ нѣкоторыя изваянія въ Монсѣ, что̀ въ Геннегау: разные гробничные рельефы 1418, 1431 гг. и т. д. въ церкви Сентъ-Водрю; два алтарныхъ рельефа изъ монсскихъ окрестностей въ за̀мковой часовнѣ въ Ангіэнѣ: одинъ сработанъ около 1460—1480 гг., другой вѣроятно не ранѣе 16-го столѣтія. — Пошибъ той же школы носятъ еще миніатюрно-мелкіе рельефы, заполняющіе стрѣлки аркадъ выстроенной 1374 г. Катерининской часовни храма Пресв. Богородицы въ Куртрè: это мило-задуманныя и живо-изображенныя легендарныя событія, съ примѣсью сценъ бытовыхъ и даже пожалуй юмористическихъ. [1]

Изъ бронзолитейныхъ работъ слѣдуетъ назвать подсвѣчникъ и налой въ тонгернскомъ соборѣ, изготовленные 1372 г. Іоанномъ Жозомъ (Joses) изъ Динана. Высшее художественное значеніе имѣютъ двѣ большія желтомѣдныя надгробныя плиты въ брюггскомъ соборѣ, одна — 1387 г., другая — въ память супруговъ де-Мюнтеръ, съ обозначеніемъ кончины ихъ въ 1423 и 1439 гг. Обѣ въ характерѣ фигуръ отличаются идеальнымъ стилемъ 14-го столѣтія; тѣмъ не менѣе и въ нихъ замѣтно уже стремленіе къ бо̀льшей естественной правдѣ. [2]

Вначалѣ 15-го вѣка очень значительнымъ художникомъ является во Франціи и при дворѣ Филиппѣ Смѣлаго въ Бургундіи одинъ мастеръ, по имени Кло Слютеръ (Claux Sluter). Прозвище «де Орландесъ», приданное ему въ одномъ документѣ, подтверждаетъ нидерландское происхожденіе его самымъ положительнымъ образомъ. Памятникъ его работы, которымъ украшенъ такъ называемый «Моисеевъ колодезь» картузіанскаго монастыря въ Дижонѣ, [3] содержитъ въ себѣ фигуры разныхъ ветхозавѣтныхъ лицъ, замѣчательныя очень достойнымъ, торжественнымъ и вмѣстѣ нѣжнымъ характеромъ готическаго; но въ головахъ проглядываетъ уже то натуралистическое стремленіе, которымъ знаменуется переходъ къ новѣйшему направленію искусства.

[1] Schnaase, Kunstgeschichte, VI, стр. 564. — [2] Отличный рисунокъ позднѣйшей плиты помѣщенъ у Земпера: Styl oder praktische Aesthetik, I, стр. 170. — [3] Du Sommerard, Les arts du Moyen âge, гл. V, рис. 1. — Ср. Ваагенъ въ Deutsches Kunstblatt 1856 г., стр. 236.

Тому же мастеру приписываютъ у портала картузіанской церкви колѣнопреклоненныя статуи герцога Бургундскаго и его жены, обѣ разительно-портретнаго характера. Но главнымъ его созданіемъ былъ, находившійся



Моисеевъ колодезь въ дижонскомъ монастырѣ картузіанцевъ. По Дю Соммерару.

прежде у картузіанцевъ, а теперь хранящійся въ дижонскомъ музеѣ, могильный памятникъ герцога Филиппа Смѣлаго, начатый сооруженіемъ съ 1404 г. и доконченный, по смерти мастера въ 1411 г., племянникомъ его, Кло де Ве́рне, — одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ надгробныхъ монументовъ средневѣковаго періода. Фигура герцога, покоящаяся на мраморномъ саркофагѣ, представляетъ рѣшительный уже реализмъ, въ отчетливой разработкѣ, которой эффектъ еще болѣе усиленъ полной росписью. По всему подножію размѣщены кругомъ подъ готическими навѣсами маленькія фигурки траурныхъ провожатыхъ, отличающіяся живѣйшимъ разнообразіемъ экспрессіи. — Какъ бы въ доказательство продолжительности Слютеровскаго вліянія, тотъ же самый характеръ и ту же обдѣлку встрѣчаемъ здѣсь опять на могильномъ памятникѣ герцога Іоанна Безстрашнаго, сооружен-

номъ приблизительно въ 1442—1461 гг. рукою Испанца Жегана де ла Верта. [1]

Изъ англійскихъ [2] церковныхъ изваяній этого времени особенно хвалятъ такъ-называемую «галерею минстрелей» въ эксетерскомъ соборѣ, которая въ одномъ мѣстѣ сѣвернаго корабля занимаетъ пространство обычнаго трифорія: это — рядъ миловидныхъ мусикійствующихъ ангеловъ, размѣщенныхъ по нишамъ. [3] Далѣе идутъ позднѣйшія скульптуры іоркскаго собора, въ которыхъ видна свойственная 14-му столѣтію нѣжная грація. Съ особеннымъ пристрастіемъ обращается англійское лицеваяніе къ портретности, и даже снаружи церковныхъ зданій, какъ наприм. по фасаду личфильдскаго собора и по выстроенному въ 1377 г. предсѣнію эксетерскаго, тянутся длинные ряды королевскихъ статуй, — доказательство рано пробудившагося здѣсь политическаго смысла къ исторіи родной страны. То же замѣчается и въ надгробныхъ памятникахъ, исполненныхъ часто съ истиннымъ великолѣпіемъ. Отличнѣйшіе изъ нихъ слѣдующіе: бронзовая статуя Чернаго Принца (ум. 1376 г.) въ кантербёрійскомъ соборѣ, надгробный монументъ Эдуарда III (ум. 1377 г.) въ лондонскомъ Вестминстерѣ, бронзовая фигура Ричарда Бошанъ (Beauchamps, ум. 1439 г.) въ варвикской церкви, вылитая Вильямомъ Остиномъ, изъ Лондона. [4] Въ Англіи есть также и бронзовыя могильныя плиты съ рѣзными изображеніями, хотя онѣ большею частію обличаютъ материковый стиль и фландрско-германское происхожденіе, и лишь изрѣдка проглядываетъ въ нихъ мѣстами англійская обдѣлка, какъ напримѣръ въ гробовой плитѣ аббата Ѳомы Деламара (ум. 1390 г.) въ церкви сент'альбансскаго аббатства. [5] Вездѣ, въ этихъ и въ подобныхъ имъ произведеніяхъ, замѣтна рѣзкая и рѣшительная наклонность къ портретному собственно выраженію, проявляющаяся однакожъ по большой части съ какой-то односторонностью, передъ которой исчезаетъ строгій стилистическій характеръ, уступая мѣсто почти жанровому. — Необычный и чуть не единственный на сѣверѣ родъ памятниковъ составляютъ тѣ кивоты съ статуями королевы Элеоноры, которые сооружены въ разныхъ мѣстахъ супругомъ ея, Эдуардомъ I (съ 1272 по 1507), и изъ которыхъ уцѣлѣли нортамтонскій, геддингтонскій и вальтгамскій.

[1] О дижонскихъ работахъ см. особенно Schnaase, Kunstgeschichte, VI, стр. 573 и сл. [2] Flaxman, Lectures on sculpture, (Lect. I, english sculpture), съ бѣглыми очерками. — Выдержки изъ одной лекціи Вестмакотта въ Kunstblatt 1847 г. № 3. — [3] Britton, Cathedr. IV. — [4] Denkmäler der Kunst, рис. 60 A, фигг. 8—11. — [5] Ср. Stothard, The monumental effigies of Great-Britain. Carter, Specimens etc. Bouttel, Monumental brasses. Cotman, Monumental brasses in Norfolk and Suffolk.

Германія.

Великое множество скульптуръ, украшающихъ церкви, [1] общественныя зданія и колодцы 14-го вѣка и начала 15-го не достаточно еще разобраны по оттѣнкамъ стиля; тѣмъ не менѣе есть однако возможность доказать или по крайней мѣрѣ допустить, вблизи нѣкоторыхъ особенно важныхъ построекъ, господство того или другого способа изображенія и въ обширнѣйшемъ сравнительно кругу, поддерживаемое все же какою-нибудь школой.

Это вопервыхъ должно сказать объ изваяніяхъ кёльнскаго собора: о статуяхъ Спасителя, Маріи Дѣвы и Апостоловъ въ клиросѣ (освященномъ въ 1322 г.); не безъ манерности и аффектаціи въ размашистой постановкѣ, типичныя еще въ головахъ, онѣ все-таки возбуждаютъ удивленіе чрезвычайно мастерской обдѣлкой прекрасно-струящихся одеждъ и великолѣпною полихроміей, выполненной въ стилѣ весьма опредѣленномъ и вполнѣ подходящемъ къ характеру зданія; [2] — благороднѣе, менѣе условны въ тѣлесности и постановкѣ, но зато и не такъ тонко выдѣланы нѣсколько позднѣйшія скульптуры по южному порталу фасада. Потомъ скульптуры по стѣнамъ главнаго алтаря (1349 г.), представляющія апоѳеозу Пресв. Дѣвы и двунадесять апостоловъ подъ сѣнью нарядныхъ кивотовъ, изъ бѣлаго мрамора по черномраморному фону: это хорошо выполненныя, мягкоформныя фигуры, но обдѣланныя еще не съ слишкомъ тонкимъ чутьемъ. (Изъ тѣхъ, которыми украшалась прежде задняя сторона алтаря, часть хранится въ кёльнскомъ городскомъ музеѣ).— Того же времени и той же мѣстности: изуродованныя отчасти статуи на башнѣ кёльнской думы (1407—1414 гг.), девять аллегорическихъ фигуръ въ ганзейской залѣ этого зданія (быть-можетъ представители Ганзы?); — Благовѣщеніе, на западной сторонѣ альтенбергской церкви, близъ Кёльна, и мн. др. [3] Какъ на нѣчто имъ общее, всего скорѣе можно повидимому указать на плавность одеждъ; да и въ головахъ проглядываетъ мѣстами сродство съ манерой и экспрессіей мастера Вильгельма. — Рѣшительный переходъ къ стилю 15-го вѣка знаменуетъ наприм. Богородице, Дѣво, радуйся, состоящее изъ двухъ большихъ статуй въ кёльнской церкви св. Куниберта, 1439 г., — вполнѣ граціозное произведеніе, особенно если взять головы.

Въ вецларскомъ соборѣ всего значительнѣй чрезвычайно изящная Мадонна при главномъ порталѣ, у дверного косяка. — Есть еще одна очень граціозная и благородная статуя Мадонны въ боковомъ придѣлѣ св. Мартина въ Обервезелѣ. — Изъ скульптуръ майнцскаго собора, кромѣ многихъ

[1] Здѣсь же всего лучше упомянуть и о тѣхъ каменныхъ скульптурахъ, которыя не непосредственно принадлежатъ къ зданіямъ. — [2] Изданы въ хромолитографіи Леви Элькано́мъ, съ текстомъ Рейхеншпергера. — [3] Многократно приведенный нами трудъ Э. аусм' Верта представляетъ особенно рейнскія скульптуры этого времени. Хронологическую сопостановку, со включеніемъ и могильныхъ памятниковъ (см. ниже), можно найдти у Куглера въ Kleine Schriften, II, стр. 259 и сл. – Статуи собора см. въ Denkmäler der Kunst, рис. 59, фигг. 3 и 4. — F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. — Denkm. der Kunst, рис. 59, фиг. 5.

надгробныхъ памятниковъ, принадлежатъ сюда статуи при порталѣ, ведущемъ въ крытый ходъ, — созданія самой нѣжной, миловидной отдѣлки, къ какой только способенъ этотъ стиль (около 1400 г.). Далѣе, благородно-стилизированный голерьефъ въ крытомъ ходѣ, изображающій будто бы примиреніе майнцскихъ горожанъ съ архіепископомъ Балдуиномъ (1332—35 гг.), вѣроятнѣе же группу изъ картины Страшнаго Суда. — Въ вормсскомъ соборѣ — южный порталъ, замѣчательный и по своему содержанію. Въ страсбургскомъ мюнстерѣ — статуи Екатерининской часовни (въ концѣ южнаго бокового корабля). — Во фрейбургскомъ мюнстерѣ, внутри и снаружи, статуи апостоловъ по столпамъ долевой сѣни и портальныя скульптуры въ клиросѣ; послѣднія, при простой, отчасти даже грубой обдѣлкѣ, задуманы энергически и не безъ паѳоса въ выраженьи (у апостоловъ, взирающихъ на успеніе Пресв. Дѣвы). — По фасаду базельскаго мюнстера — четыре нижнія статуи (остальное почти сплошь грубая каменотесная работа).


Статуя Исаіи. Изъ церкви Пресв. Богородицы въ Эсслингенѣ. По Гейделоффу.

Въ Швабіи лучшія быть-можетъ работы встрѣчаемъ на обоихъ порталахъ аугсбургскаго собора (сѣверный отчасти чуть ли не 13-го еще вѣка; на южномъ особенно изящны мелкія фигуры по голькелямъ). — Въ ульмскомъ мюнстерѣ — энергическія изваянія порталовъ (отчасти принадлежащія уже слѣдующему періоду); статуи подъ балдахинами грубы. — Много тщательныхъ и отличныхъ притомъ работъ въ церкви Пресв. Богородицы въ Эсслингенѣ. [1]

Въ Нюрнбергѣ, съ начала второй половины 14-го вѣка, процвѣталъ замѣчательный скульпторъ, Зебальдъ Шонгоферъ. Говорятъ, изъ-подъ его рѣзца, въ предсѣніи тамошней церкви Пресв. Богородицы (съ 1355 по 1361 г.), вышло прославленіе Дѣвы Маріи, — множество статуй и рельефовъ, выполненныхъ съ живою экспрессіей въ общеупотребительномъ

[1] Heideloff, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Вып. 4 и 5, стр. 46 и сл.

идеальномъ стилѣ того времени. Несправедливо приписывали издавна тому же мастеру сродственныя по характеру, но почти вполнѣ обновленныя въ новѣйшее время статуи такъ-называемаго «прекраснаго колодца», который, какъ документально извѣстно, построенъ съ 1385 по 1396 г. [1] Въ этихъ созданіяхъ готическій стиль предстаетъ въ весьма достойномъ, отчасти своеобразно-величавомъ развитіи; съ обусловливаемой его линіями мягкой плавностью соединяются здѣсь благородная полнота и удачное стремленіе къ свободной, естественной выработкѣ. — Изъ другихъ церковныхъ скульптуръ особенно должно привести слѣдующія: въ церкви св. Лоренца — большой главный порталъ (едвали уже съ 1275 по 80 г.); фигура І. Христа на одной изъ южныхъ дверей, повторенная совершенно одинаково въ церкви св. Іакова; потомъ въ церкви св. Зебальда такъ-называемая «Надписная дверь» (Anschreibthür, 1345 г.), дверь южнаго корабля и въ высшей степени щегольская «Дверь невѣсты» (около 1400 г.), и мн. др. Въ разныхъ изваяніяхъ начала 15-го вѣка отзывается Шонгоферово вліяніе. — Въ пражскомъ соборѣ есть отличная во всѣхъ отношеніяхъ статуя св. Вячеслава, [2] работа Петра Арлера, уже названнаго нами въ числѣ зодчихъ, и цѣлый рядъ замѣчательныхъ портретныхъ бюстовъ въ галереѣ трифорія.

Въ Эрфуртѣ, въ лекторіи мѣстной церкви Проповѣдниковъ (Predigerkirche), есть превосходно обдѣланная статуя Мадонны. [3]

Въ Галле церковь св. Маврицін содержитъ въ себѣ нѣсколько скульптуръ Конрада фон'Эймбека, [4] мастера начала 15-го столѣтія; работы эти отличаются рѣшительностью въ обдѣлкѣ наготы и мѣтко-дебелыми натуралистическими чертами; именно: горельефная фигура св. Маврицін (слывущая въ просторѣчіи «Бубенчатымъ Морицомъ», Schellenmoritz, 1411 г.), колосальная статуя Христа (1416 г.), и мн. др. — Замѣчательнымъ образцомъ прочной росписной скульптуры для наружной отдѣлки зданія предстаетъ горельефная фигура Богоматери съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, въ 25 футовъ вышины, находящаяся въ клиросѣ церкви Пресв. Богородицы въ маріэнбургскомъ зáмкѣ, въ Пруссіи; она сдѣлана изъ штукка и вся сплошь одѣта мозаикой изъ цвѣтныхъ и золоченыхъ стеклышекъ. Пластическій стиль этой работы вовсе ужь не отличный; тѣмъ не менѣе разноцвѣтный блескъ ея производитъ оригичальное впечатлѣніе, особенно, когда озаряемая лучами утренняго солнца, она свѣтится и играетъ еще издалека.

Образины, встрѣчающіяся во множествѣ, особенно въ видѣ водосточныхъ рылецъ и фронтонныхъ оконечностей, рѣдко возвышаются до юмористической или демонической живости и представляютъ почти вездѣ одну лишь каменотесную работу. Другое иногда дѣло, когда тотъ же мотивъ переносится ради пышности на укрытыя мѣста въ нарядныхъ зданіяхъ; такъ

[1] Послѣднія отлично выгравированы А. Рейнделемъ. Относительно всего прочаго см. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben etc., стр. 20 и сл. — [2] Ambros, Der Dom von Prag, стр. 207 и 276. — [3] Объ эрфуртскихъ скульптурахъ см. Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 27. — [4] См. тамъ же, стр. 29.

наприм. сфинксообразныя фигуры, которыми поддерживаются щипцовыя оконечности у лекторія въ вецларскомъ соборѣ, [1] обнаруживаютъ и настоящую жизнь, и грацію, и вмѣстѣ изящное совершенство работы.



Могильный памятникъ архіепископа Петра фонъ Аспельта въ майнцскомъ соборѣ. По Эмдену.

Изъ безчисленныхъ надгробныхъ камней этого періода надо вопервыхъ назвать, въ качествѣ замѣчательнѣйшихъ по содержанію и по художественной обдѣлкѣ, рядъ епископскихъ монументовъ въ майнцскомъ со-

[1] Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 177.

борѣ, по которымъ можно прослѣдить поступательный ходъ натуралистическаго взгляда вплоть до совершеннаго торжества односторонняго реализма. Къ самымъ раннимъ принадлежитъ памятникъ Петра фон' Аспельта (ум. въ 1320 г.), изображеннаго вмѣстѣ съ тремя коронованными имъ германскими королями, — Генрихомъ VII, Людовикомъ Баварцемъ и Іоанномъ Богемскимъ; къ важнѣйшимъ въ художественномъ отношеніи — памятникъ архіепископа Конрада фон' Вейншперга (ум. въ 1396). [1] Далѣе, надгробный камень Людовика Баварца (ум. въ 1347 г.) въ Богородичной церкви въ Мюнхенѣ (почти совершенно закрытый надстройкою 17-го вѣка); — гораздо скромнѣе памятникъ короля Гюнтера Шварцбургскаго (ум. въ 1349 г.) во франкфуртскомъ на Майнѣ соборѣ, и тамъ же, въ церкви Пресв. Богородицы, монументъ Вигелона фон' Ваннебаха (ум. въ 1322 г.). — Въ альтенбергской на Ланѣ церкви — отличный монументъ св. Гертруды, поставленный въ 1334 г. Изъ памятниковъ позднѣйшей поры 14-го вѣка слѣдуетъ назвать: надгробный монументъ Іог. фон' Гольцгузена съ женою (1371 г.) во франкфуртскомъ на Майнѣ соборѣ, и памятникъ ландграфа Генриха II (1376), съ супругою Елисаветой, въ Елисаветинской церкви въ Марбургѣ. [2] Въ высшей степени замѣчательны два могильныхъ камня, 1370 и 1371 гг., въ церкви Босоногихъ Братьевъ въ Эрфуртѣ, и разн. др. — Къ этой же порѣ относится можетъ-быть и благородная гробничная статуя императрицы Анны въ базельскомъ мюнстерѣ, сработанная стало-быть только уже сто лѣтъ по ея кончинѣ. Въ церкви Санкт' Эммерана въ Регенсбургѣ отличные надгробные камни Авреліи и Эммы.

Вполнѣ кругло изваяны разумѣется только тѣ гробничныя статуи, которыя сколько-нибудь высятся надъ землей, помѣщаясь или въ стѣнной нишѣ, или на низенькихъ опорахъ, или просто лежа на гробницѣ, или, наконецъ, стоя прямо у стѣны. Для тѣхъ же, которыя опускались въ уровень съ почвой и слѣдовательно могли быть попираемы неосторожною ногой, была въ ходу неполная, шаткая пластическая одѣлка, какъ бы въ родѣ барельефной; а иногда и просто ограничивались при этомъ однимъ линейнымъ рисункомъ, который во всякомъ случаѣ прокладывался цвѣтною инкрустаціей и вставками изъ бѣлаго мрамора для лица и рукъ. Представителями этого рода скульптуры въ Германіи могутъ наприм. служить двѣ надгробныя плиты въ Капитолійской церкви въ Кёльнѣ (1304 и 1504 гг.); во Франціи — великолѣпная гробница въ Сент' Уан' ан' Беленъ[3] (St. Ouen-en-Belin, въ сартскомъ департаментѣ); въ Италіи же онъ совершенно еще совпадалъ съ сильно распространенными тамъ мозаичными полами. (Надгробная плита доминикан-

[1] Kugler, Kl. Schriften, II, о могильныхъ памятникахъ въ Майнцѣ стр. 346, въ Альтенбергѣ на Ланѣ стр. 180, въ Эрфуртѣ стр. 27 и сл., въ Кёльнѣ и Прирейньи стр. 259 и сл. — Сравни великолѣпное фотографическое изданіе Эмдена о майнцскомъ соборѣ. — О памятникахъ въ пражскомъ соборѣ см. вышеприведенную книгу Амброса, особенно стр. 168, 174 и сл. — [2] F. H. Müller, Beiträge (превосходные снимки) — Moller, Die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg. — v. Heffner, Trachten etc. des Mittelalters. — v. Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit. — [3] De Caumont, Abécédaire, стр. 493.

скаго генерала Муніо, умершаго въ 1299 г., въ церкви св. Сабины въ Римѣ). — Ближайшею замѣной такимъ барельефнымъ изваяніямъ служили потомъ рѣзныя металлическія надгробныя плиты, о которыхъ рѣчь будетъ ниже.

Отличныя произведенія этого періода встрѣчаются на тѣхъ могильныхъ монументахъ гробничной формы, которые, подобно вышеприведенному памятнику герцога Генриха IV въ Бреславлѣ, украшены сверху изображеніемъ лежащей фигуры покойнаго во весь ростъ, а по боковымъ стѣнкамъ — фигурами въ меньшемъ видѣ, обыкновенно святыхъ угодниковъ; въ особенности заслуживаетъ здѣсь вниманія обдѣлка послѣднихъ. На нижнемъ Рейнѣ, преимущественно въ Кёльнѣ, въ работахъ этихъ открывается такое развитіе скульптуры, которое достойно стать на ряду съ высокимъ о ту пору расцвѣтомъ тамошней живописной школы. Въ качествѣ самыхъ характеристическихъ примѣровъ можно привести слѣдующіе: вопервыхъ скульптуры на саркофагѣ архіепископа Энгельберта III (ум. въ 1368 г.), въ кёльнскомъ соборѣ (по клиросному обходу, недалеко отъ поворота въ большую ризницу). Здѣсь маленькія фигуры святыхъ являются въ превосходно-очищенномъ развитіи готическаго стиля; головы отчасти той же самой формаціи, какая свойственна кёльнской живописной школѣ. — Подобны имъ мелкія фигуры святыхъ на гробницѣ архіепископа Куно фон' Фалькенштейна (ум. въ 1388 г.), въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ; также и въ превышающей обыкновенный ростъ фигурѣ самого архіепископа не льзя не похвалить, отличную по индивидуальности, выработку головы. — Но все существующее въ этомъ родѣ превосходятъ фигуры святыхъ, которыми украшенъ саркофагъ архіепископа Фридриха фон' Зарвердена (ум. въ 1414 г.) въ кёльнскомъ соборѣ (часовня св. Маріи). Съ необыкновенно тонкимъ чувствомъ тѣлесности соединяется здѣсь удивительная пріятность и нѣжность очертаній, особенно въ линіяхъ одеждъ: это прекраснѣйшій завѣтъ готики, развитой до чистаго своего совершенства. Германская скульптура достигаетъ здѣсь такой высоты, что ей нечего бояться сравненія. Фигура архіепископа отлита изъ бронзы; какъ ни хорошо она сработана, какъ ни жива особенно индивидуализировка головы, ей все еще далеко до превосходства этихъ мелкихъ скульптуръ на песчаниковомъ саркофагѣ. [1]

Бронза повидимому только мало употреблялась въ нѣмецкомъ готическомъ искусствѣ для самобытно-знаменательныхъ работъ. Главнымъ этого рода произведеніемъ была надгробная статуя архіепископа Конрада фон' Гохштадена въ кёльнскомъ соборѣ (онъ умеръ 1261 г., но памятникъ со-

[1] Многочисленныя другія гробницы въ кёльнскомъ соборѣ не имѣютъ ни одна высшаго значенія.

оруженъ едвали ранѣе 14-го столѣтія); одежда и руки нѣсколько напоминаютъ еще клиросныхъ апостоловъ, напротивъ голова отличается уже необыкновенною художественною свободой и благороднѣйшею выработкой индивидуальности. — За тѣмъ должно привести конную статую св. Георгія, находящуюся въ Прагѣ, на зáмковомъ дворѣ передъ соборомъ, и отлитую въ 1373 г. Мартиномъ и Георгомъ изъ Клуссенбаха.[1] Съ типическою строгостью соединяется въ ней удачное стремленіе къ естественной правдѣ. (Послѣдовавшая будто бы въ 1562 г. реставрація[2] могла относиться развѣ лишь къ какимъ-нибудь маловажнымъ принадлежностямъ). — Изъ бронзы работалась по большой части одна только крупная церковная утварь, которую правда часто украшали ваяніемъ, но обыкновенно не выходя при этомъ за черту грубой ремесленности. Сюда принадлежатъ большія купели, которыхъ внѣшность украшалась скульптурными изображеніями, и которыя встрѣчаются во многихъ мѣстахъ особенно со второй половины 14-го вѣка. Потомъ — колосальные седмивѣтвенные свѣщники (наподобіе свѣщникамъ въ іерусалимскомъ храмѣ), также иногда украшавшіеся ваяніемъ. Любопытный этого рода образецъ представляетъ большой свѣщникъ Маріинской церкви въ Кольбергѣ,[3] 1327 г., на которомъ рельефныя фигуры апостоловъ отличаются превосходною строгостильною выработкой одеждъ; также и декоративно-величавый свѣщникъ главной церкви во Франкфуртѣ на Одерѣ. Впрочемъ слѣдуетъ замѣтить, что работы эти, подобно печатямъ — быть-можетъ именно потому, что онѣ производились болѣе ремесленнымъ образомъ — удерживали за собой готическій стиль еще довольно долго и въ 15-мъ столѣтіи.

Къ нимъ должно отнести и тотъ особый родъ надгробныхъ плитъ, которыя чаще стали дѣлать съ того же времени (начиная съ половины 14-го вѣка). Это большія бронзовыя плиты, на которыхъ лицевое изображеніе выполнено не пластически, не въ обронь, а только въ нарѣзныхъ очеркахъ. Они представляютъ поличіе усопшаго, обыкновенно во весь ростъ, съ богатою архитектурною обстановкой, оживленной множествомъ небольшихъ фигурокъ ангеловъ и святыхъ, и часто съ пущенными по краямъ мелкими изображеніями легендарнаго и другого содержанья. Подобная плита, 1357 г., находится въ Николаевской церкви въ Штральзундѣ;[4] другая, очень богатая, съ фигурами двухъ епископовъ (умершихъ въ 1317 и 1350 гг.), въ любекскомъ соборѣ;[5] третья, 1398 г., была прежде въ альтенбергской церкви, близъ Кёльна;[6] четвертая, 1475 г., менѣе значительная въ художественномъ отношеніи, находится тамъ и теперь; пятая, превосходной работы, 14-го еще вѣка, изображающая какого-то знатнаго рыцаря съ женою, уцѣлѣла въ Іоанновской церкви въ Торнѣ. Другія есть въ шверинскомъ соборѣ, въ разныхъ церквахъ Вестфаліи и многихъ иныхъ мѣстахъ.

[1] Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 495. - Ambros, Der Dom von Prag, стр. 352. — [2] Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, I, стр. 134. — [3] Kugler, Kl. Schriften II, стр. 784. — [4] Тамъ же, I, стр. 786. — Тамъ же, II, стр. 327, 432, 601, 631. — Kunstblatt 1852, стр. 299, 368 и сл. — [5] Ср. Milde, Denkm. der bild. Kunst in Lübeck (съ вѣрными снимками, отчасти факсимиле). — [6] Рисунокъ у Шиммеля: Die Cistercienser Abtei Altenberg.

Кстати приведемъ здѣсь еще и немногіе примѣры позднѣйшаго времени: надгробную плиту кардинала Кузана въ часовнѣ больницы въ Кюсѣ (Cues) на Мозелѣ (1488 г.), безъ архитектоническаго фона, но съ портретно вѣрной физіономіей, — простой памятникъ одного аббата, 15-го столѣтія, въ браувейлерской церкви, — и могильную плиту бургомистра Тидемана Берка (1521 г.) въ Маріинской церкви въ Любекѣ. — Такія же, иногда очень художественныя, бронзовыя плиты встрѣчаются во Фландріи и во Франціи; въ Бингстедѣ въ Даніи, плита короля Эриха (умерш. въ 1319 г.); въ церкви упландскаго городка Акера, въ Швеціи; точно такъ же обдѣлан-



Надгробная плита бургомистра Тидемана Берка и жены его Елизаветы, въ Маріинской церкви въ Любекѣ. По Мильде.

ная мраморная плита есть въ упсальскомъ соборѣ; металлическая опять въ На́узисѣ, неподалеку отъ Або, въ Финляндіи. Въ Англіи находимъ не цѣльныя металлическія плиты, но разныя фигуры, гербы, надписи и проч., вдѣланныя въ каменную доску. Особенно богаты такими работами Норфолькъ и Соффолькъ. Стиль посредственный. (Ср. выше стр. 146).

Дорогіе металлы и въ этотъ періодъ употреблялись не для одной необходимой церковной утвари, но еще особенно для ракъ или мощехранительныхъ ковчеговъ. Послѣднимъ рѣдко давались теперь большіе размѣры, такъ-какъ,

за давно уже совершившимся прославленіемъ всѣхъ важнѣйшихъ святыхъ тѣлъ, рѣчь могла идти развѣ только объ изукрашеніи или передѣлкѣ того или другого честного гроба. Однимъ изъ рѣдкостныхъ примѣровъ обширныхъ такого рода гробницъ можно привести находящуюся теперь въ Берлинскомъ Музеѣ раку св. Патрокла изъ зёстскаго собора, сработанную золотыхъ-дѣлъ-мастеромъ Ригефридомъ въ 1313 г. [1] Выполненіе съ художественной стороны далеко не изъ лучшихъ. Запрестольникъ (antependium) изъ золоченой листовой мѣди въ Кёльнскомъ Музеѣ (прежде въ церкви св. Урсулы), съ богатыми финифтяными украшеніями въ переходномъ стилѣ, представляетъ, намѣсто рельефовъ, живопись старокёльнской школы. — Часто надъ небольшими раками возвышается нарядная золотая башня (образцы между прочимъ въ ризницѣ ахенскаго собора), совершенно подражающая готическимъ; щипцами и башенными шпилями украшаются также кадила; въ особенности же дароносицамъ придается видъ богатѣйшей сквозной башенной архитектуры (образцы въ Базельскомъ Музеѣ и друг. м.) съ безчисленнымъ множествомъ шпилей, на которыхъ стоятъ ангелы и т. п. Даже на прекрасномъ епископскомъ посохѣ въ ризницѣ Кёльнскаго собора (14-го столѣтія, хотя его и относятъ еще къ 12-му) оправа верхняго конца имѣетъ видъ готической церкви. Никогда еще архитектура не входила до такой степени въ орнаментъ, какъ тогда; она простираетъ свои идеальныя формы даже на обиходъ домашней утвари, и лишь необыкновенно-благородный вкусъ обдѣлки заставляетъ позабыть, что передъ вами не настоящее зданіе, а одна чистая прикраса [2].

Наконецъ такъ же нерѣдко, какъ и прежде въ германскомъ искусствѣ, встрѣчаются въ періодъ готики костерѣзныя работы. Издѣлія такого рода употребляются теперь особенно для украшенія малыхъ переносныхъ престоловъ (алтарей); часто это двустворные складни (диптихи), рѣзные съ внутренней стороны; иногда же и трехстворные (триптихи), въ родѣ большихъ напрестольниковъ (состоящихъ изъ одной середней иконы и двухъ боковыхъ). Потомъ являются они и въ видѣ украшеній всякой нарядной утвари, ларчиковъ и подобныхъ тому вещей; и здѣсь-то находимъ мы нерѣдко граціозныя картины рыцарской любви, къ которымъ можетъ-статься подавали поводъ лирическія пѣсни того времени. Многія щегольскія и миловидныя рѣзныя работы хранятся между-прочимъ въ Берлинской Кунсткамерѣ; изъ нихъ нѣкоторыя замѣчательной красоты [3].

Монеты этого періода только еще начинаютъ приближаться къ художественной формѣ, тогда какъ печати стоятъ уже отчасти на высотѣ стиля тогдашней пластики. Онъ выступаетъ здѣсь во всей свойственной ему гра-

[1] Becker, въ Museum, Bl. für bildende Kunst, 1836, стр. 396. — [2] Многочисленные примѣры у Гейделоффа: Ornamentik des Mittelalters. — Rheinische Goldschmiedarbeiten въ Куглеровыхъ Kleine Schriften. II, стр. 333. - Прекрасную дароносицу седлецкой церкви въ Богеміи см. въ Mittalalterliche Kunstdenkm. des österreich. Kaiserstaates, Вып. II, рис. 7. — Образцы часто очень пышныхъ дверныхъ окладовъ, дверныхъ молотовъ и замковъ см. тамъ же, Вып. VI и VII, рис. 21 и 22, двери въ Брукѣ на Мурѣ. — [3] Fr. Kugler, Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 33 и сл. Сравни Denkmäler der Kunst, рис. 59, фиг. 12.

ціи, и въ теченіе всего 15-го столѣтія, обокъ со вторгающимся уже реализмомъ, отстаиваетъ до извѣстной степени несомнѣнныя свои права̀. Въ образецъ можно привесть изящную печать императора Карла IV у Золотой Буллы.

Наконецъ особенно важны размножающіеся съ 14-го столѣтія все въ возростающемъ числѣ алтарные напрестольники, которые, среди своеобразной архитектонической обстановки, содержатъ въ себѣ по большой части множество изваяній. Для этихъ напрестольниковъ, равно какъ нерѣдко и для другихъ скульптуръ, помѣщавшихся внутри зданія, матерьяломъ служитъ, кромѣ камня, жженой глины и штукка, сплошь и рядомъ дерево, богато украшаемое росписью. — Здѣсь кстати ближе упомянуть объ употребительной въ то время цвѣтной примѣси къ изваяніямъ. Подобно тому, какъ уже и въ періодъ романскаго стиля, а также въ новѣйшей потомъ нѣмецкой скульптурѣ 16-го и мѣстами даже всего 17-го столѣтія, расцвѣченіе красками является существеннымъ элементомъ изваяній готическаго стиля. Особенно должно сказать это о тѣхъ изъ нихъ, которыя работались для внутренности зданій, и притомъ собственно только въ Германіи (быть-можетъ также во Франціи и въ Англіи, но о памятникахъ двухъ послѣднихъ странъ нѣтъ у насъ въ этомъ отношеніи ближайшихъ извѣстій), тогда какъ въ Италіи обычай этотъ встрѣчается только тамъ, гдѣ преобладалъ бѣлый мраморъ. Можно бы пожалуй объяснить такую разность художественнаго вкуса одною разностью употребляемаго матерьяла, т. е. сказать, что такъ-какъ Нѣмцы пользовались при этомъ вышепомянутыми недорогими веществами, а Итальянцы, напротивъ, болѣе изящнымъ мраморомъ, то послѣдніе потому именно и не хотѣли покрывать его совершенно краской. Но важнѣйшую, повидимому, роль играло здѣсь то отношеніе, въ какомъ должно̀ было стоять у Нѣмцевъ и Итальянцевъ любое отдѣльное изваяніе къ цѣлому монументу, въ которомъ оно заключалось. У Итальянцевъ, какъ мы видѣли, церковное зодчество приняло существенно отмѣнное направленье, и между прочимъ живопись по стеклу, такъ много содѣйствующая завершенію архитектоническаго цѣлаго (разумѣется въ зданіяхъ готическаго стиля), могла имѣть у нихъ развѣ только подчиненное значеніе. При богато-развитыхъ формахъ нѣмецко-готической постройки, росписныя окна кажутся, напротивъ, совершенно необходимыми для художественнаго эффекта цѣлаго; употребленіе ихъ должно̀ было поэтому вызывать съ собой своеобразный тонъ красокъ во всей внутренности зданія, — тонъ, которому, въ бо̀льшей или мѐньшей степени, неизбѣжно подчинялись и всѣ остальныя произведенія живописи и скульптуры. Вообще, въ итальянскомъ искусствѣ той эпохи послѣднія не имѣли непосредственной связи съ закономъ архитектоническихъ формъ: они развивались самостоятельнѣй, болѣе въ своемъ собственномъ, одиночномъ значеніи; тогда какъ совсѣмъ иначе было это въ искусствѣ германскомъ. Наконецъ, въ качествѣ важнѣйшаго обстоятельства, должно привести и то, что, когда рѣчь идетъ о возможно послѣдовательной выработкѣ готическаго стиля, то само внутреннее его существо требуетъ краски, какъ вполнѣ необходимаго придатка къ ваянію. Глубокая, задушевная жизнь, сообщившая формамъ этого стиля ихъ своеобразный пошибъ, не могла вѣдь однако вполнѣ высказаться въ одной только

формѣ (внѣшнемъ очертаніи). Для нѣжнѣйшихъ состояній души форма способна служить только какъ бы символомъ; оживить же этотъ символъ, довести его значеніе до глубоко захватывающей экспрессіи,—для этого нужно болѣе летучее, не столь плотское, тѣлесное средство. Но сама природа предуказала его въ той таинственной игрѣ красокъ, благодаря которой лицо человѣка становится зеркаломъ его души, въ силѣ и глубинѣ, которыя явны въ переливчатыхъ оттѣнкахъ его взгляда. Такъ, для довершенія предположеннаго художественнаго эффекта, просто слѣдовали данному природой образцу; но умѣли воспользоваться имъ, соотвѣтственно особымъ законамъ стиля. съ полнымъ мѣры художественнымъ сознаніемъ, и воздержаться отъ порывовъ къ грубой иллюзіи. Что̀ обусловливалось при этомъ глубокими внутренними основаніями для обдѣлки лица и другихъ нагихъ частей тѣла, то самое было выработано потомъ далѣе и для драпировки одеждъ, для нарядной утвари и т. п., такъ какъ именно здѣсь должны были еще сильнѣе дѣйствовать и сами по себѣ всѣ вышеприведенныя соображенія, говорившія въ пользу употребленія красокъ.

Примѣнялась ли роспись красками, и насколько именно примѣнялась, къ наружнымъ изваяніямъ, — вопросъ этотъ я долженъ оставить пока нерѣшенымъ. Для внутреннихъ же, гдѣ только первобытный видъ ихъ не испорченъ новѣйшею побѣлкой, есть многіе тому примѣры. Такъ, фигуры надгробныхъ камней часто расписаны подъ естественный видъ; то же представляютъ статуи въ западномъ клиросѣ наумбургскаго собора, въ предсѣніи фрейбургскаго, что̀ въ Брейсгау, апостолы въ клиросѣ кёльнскаго и проч., и безпредубѣжденный взглядъ готовъ охотно примириться съ подобною обдѣлкой (лишь бы только первоначальная роспись не была, какъ иногда случается, слишкомъ грубо подновлена). Въ особенно знаменательномъ видѣ выступаетъ художественная эта обработка въ тѣхъ именно произведеніяхъ, которыя подали намъ ближайшій поводъ къ этому отступленію, — въ обѣтныхъ статуяхъ и преимущественно въ скульптурахъ, украшающихъ алтари. Послѣднія стоятъ обыкновенно въ архитектонически-декорированныхъ поставцахъ или кивотахъ; фонъ, изъ котораго онѣ выступаютъ, сплошь вызолоченъ съ вытисненными по немъ ковровыми узорами; такъ же точно отдѣланы одежды фигуръ и вообще все на нихъ убранство. Сообщаемый имъ этимъ великолѣпный блескъ, еще болѣе выигрывая отъ яркопестраго свѣта оконъ, ставитъ ихъ по внѣшней эффектности главными точками въ цѣломъ храмовомъ пространствѣ; кажется, первымъ поводомъ къ такого рода украшенію послужили тѣ произведенія изъ дорогихъ металловъ, которыя со временъ древнехристіанскаго искусства выдѣлывались предпочтительно для украшенья алтарей и подобныя которымъ встрѣчаются еще иногда и въ текущій періодъ. Но позолота является здѣсь выработанною на своеобразно-художественный ладъ, съ бо́льшимъ или ме́ньшимъ блескомъ, смотря по матерьяльнымъ особенностямъ изображаемаго предмета, отливая мѣстами серебромъ, замысловато соединяясь съ красками и съ разнымъ цвѣтнымъ убранствомъ, и находясь въ пріятной гармоніи съ крайне нѣжною обыкновенно росписью нагихъ частей. Алтарные престолы состоятъ по большой части изъ средняго кивота, содержащаго въ себѣ обыкновенно крупныя фигуры, часто статуи, и изъ двухъ

ме́ньшихъ кивотовъ, по бокамъ, отдѣланныхъ рельефными фигурами; послѣдніе составляютъ крылья или створы къ первому, и наружныя ихъ стороны обыкновенно украшены живописью. Такимъ образомъ большая часть произведеній такого рода принадлежитъ совокупной дѣятельности обоихъ изобразительныхъ искусствъ.

Впрочемъ насколько до сихъ поръ ближе извѣстны эти алтарные кивоты и обѣтныя статуи, кажется только въ позднѣйшую пору готическаго стиля, во второй половинѣ 14-го столѣтія и въ 15-мъ, выступаютъ они подлинно съ художественнымъ значеніемъ. Къ числу замѣчательнѣйшихъ принадлежатъ: Алтарный кивотъ въ Альтенбергѣ на Ланѣ, сработанный около 1300 г., съ сидячею статуей Мадонны въ очень строгомъ готическомъ стилѣ.—Престолъ въ Іоанновской часовнѣ кёльнскаго собора (прежде въ тамошней церкви св. Клары), съ фигурами двунадесяти апостоловъ, которому однакожь высшую цѣнность придаютъ повидимому не столько онѣ, сколько находящаяся на немъ живопись руки мастера Вильгельма (см. ниже). — Разныя подобныя вещи въ вестфальскихъ церквахъ. — Кивотъ въ карденской церкви, съ терракоттовыми фигурами. — Большой престолъ въ церкви Босоногихъ Братьевъ въ Эрфуртѣ, [1] съ увѣнчаніемъ Царицы Небесной, съ четырьмя библейскими сценами и съ фигурами апостоловъ, мягкой и богатой формаціи, но еще нѣсколько безжизненными въ чувствѣ (впрочемъ и здѣсь болѣе живого художественнаго чувства въ иконописи). — Мадонна съ младенцемъ Іисусомъ во францисканскомъ монастырѣ въ Эгерѣ и колосальное распятіе въ Тейнской церкви въ Прагѣ, особенно послѣднее величавой и глубокознаменательной выработки. [2] — Разные алтарные кивоты и отдѣльныя статуи бо́льшей или ме́ньшей художественной цѣны, въ нѣкоторыхъ церквахъ Помераніи, [3] въ Маріинской въ Трептовѣ на Регѣ, въ Николаевской въ Штральзундѣ, въ Маріинской въ Анкламѣ, въ за́мковой, что въ Францбургѣ, и т. д.; между ними замѣчателенъ въ высшей степени, какъ благороднѣйшее и совершеннѣйшее, насколько я знаю, произведеніе нѣмецко-готической скульптуры, — алтарный кивотъ трибзейской церкви (Трибзеэ у мекленбургской границы). Сюжетъ его, изложенный въ цѣломъ ряду отдѣльныхъ рельефовъ, относится къ догмату о пресуществленіи; это — (символическое) изображеніе того, какъ Слово претворяется въ хлѣбъ и вино, и какъ послѣдніе, пріемлемые учителями Церкви, раздаются потомъ вѣрнымъ въ видѣ Св. Причастія. Готическій стиль движется здѣсь въ своихъ еще вполнѣ строгозаконныхъ формахъ; но онѣ выработались уже до чистѣйшей граціи и нѣжности; въ фигурахъ, смотря по особому значенію каждой, самое торжественное достоинство сливается съ кротостью задушевнѣйшаго выраженія и вмѣстѣ съ какою-то особенно свѣтлою и открытою наивностью. — Большой каменный съ росписью алтарный рельефъ въ церкви св. Петра въ Мюнхенѣ. — У архиваріуса Хабеля въ

[1] Ср. Schorn, Ueber altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke, стр. 17. — [2] Wach, Bemerkungen über Holzsculptur mit farbiger Anmalung, въ Шорновомъ Kunstblatt, 1833, № 2 и сл. — [3] См. мою Pommersche Kunstgeschichte, стр. 194—206, перепечатанную въ Kleine Schriften, I, стр. 794 и сл.

Ширштейнѣ, въ нассаускомъ герцогствѣ: алтарный кивотъ [1] съ несеніемъ креста изъ жженой глины, которое столько же отличается нѣжною выработкой готическаго стиля, сколько и глубокою душевной экспрессіей священныхъ фигуръ.

Италія. [2]

Уже съ конца 13-го вѣка искусство въ Италіи становится къ жизни въ существенно-иное положеніе противъ занимаемаго имъ на сѣверѣ. На произведеніе его смотрятъ болѣе и болѣе какъ на отдѣльное, одиночное созданіе субъективнаго духа, какъ на нѣчто существенно-независимое отъ храмоздательства, къ которому оно принадлежитъ; да оно притомъ далеко не подлежитъ той строгости неизбѣжно-данной обрамовки и урочнаго помѣщенія какъ любое произведеніе искусства въ сѣверныхъ соборахъ. Вмѣстѣ съ такимъ перевѣсомъ индивидуальной свободы необходимо возникаетъ у этого народа сравнивающее наблюденіе и обсужденіе, которое, при помощи уже часто выставляемыхъ на работахъ именъ мастеровъ и годовыхъ чиселъ, постоянно разростается въ нѣкоторый родъ исторіи художниковъ и художествъ, о чемъ нѣтъ еще и помину на сѣверѣ. Подобная разность не рѣшаетъ правда ни чего насчетъ безусловной цѣнности того или другого художественнаго міра; тѣмъ не менѣе она послужила къ великой выгодѣ итальянскаго искусства, такъ-какъ люди вообще легче склонны интересоваться индивидуальнымъ и точно пріуроченнымъ во времени, нежели тѣмъ, что̀ сдѣлано неизвѣстно кѣмъ и когда.

Этому движенію къ развязкѣ субъективности отъ всякихъ путъ идетъ однакожь замѣчательно наперерѣзъ противоположная струя въ смыслѣ сѣверо-готическаго скульптурнаго стиля. Послѣдній пришелъ вмѣстѣ съ сѣвернымъ зодчествомъ, но общаго значенія достигъ лишь спустя нѣсколько десятилѣтій, очевидно благодаря (исторически дознанному) частому пребыванію нѣмецкихъ ваятелей въ Италіи. Здѣсь находимъ теперь и своеобразно-размашистую постановку, и опредѣленное паденье складокъ въ драпировкѣ одеждъ, и даже въ формаціи головъ и въ лицеочертаніи — явно сѣверный пошибъ. Это была капля чужой крови, такъ какъ итальянская скульптура въ малой только степени допускала архитектоническія посылки сѣверной (размѣщеніе статуй тѣсными рядами по порталамъ, по узкимъ нишамъ, подъ балдахинами на зна-

[1] Снимокъ въ F. H. Müller, Beiträge etc. II, рис. 7, 24. — Denkmäler der Kunst, рис. 59, фигг. 10 и 11. — [2] Denkmäler der Kunst рис. 61; сравни особенно Burckhardt, Cicerone, стр. 556—584.

чительной высотѣ, вообще со всей готическою обстановкой). Вспомните широкія, просторныя ниши итальянской архитектуры, круглые люнеты надъ порталами, преобладающую въ ней вольную разстановку статуй по окраинамъ щипцовъ, устои и проч. безъ всякихъ нишей и балдахиновъ. Съ началомъ 15-го вѣка исчезаетъ здѣсь и то слабое вліяніе сѣвера ранѣе чѣмъ гдѣ-либо передъ духомъ новаго искусства; развѣ исключимъ отсюда нѣсколько верхне-италійскихъ работъ, гдѣ оно оставалось замѣтнымъ немного долѣе.

Преобладаніе бѣлаго мрамора, даже и въ лучшихъ изъ внѣтосканскихъ произведеній, само по себѣ значительно видоизмѣняетъ весь этотъ стиль; такъ какъ тутъ требуется уже совсѣмъ другого рода одушевленіе отдѣльныхъ фигуръ, не то, что̀ при матерьялахъ сѣверной скульптуры. — Весьма также существенно несравнимо бо̀льшее удобство для рельефа вслѣдствіе того, что ни части самаго зданія (фасады, нутреныя стѣны церквей и проч.), ни разные богослужебные предметы (престолы, каѳедры и т. п.) не дѣлились здѣсь такъ безпощадно вертикальными обломами, жезловой вязью и узорчатымъ переплетомъ, какъ въ сѣверной готикѣ.

Наконецъ должно принять въ разсчетъ и бо̀льшую свободу содержанія. Аллегорія, и въ видѣ одиночной фигуры, и въ видѣ цѣлой какой-либо сцены или дѣятельности, обработывается гораздо смѣлѣе и богаче; заполняющія и опорныя фигуры употребляются часто очень замысловатымъ образомъ; въ надгробныхъ памятникахъ встрѣчается бездна относящихся къ предмету подробностей, выраженныхъ то пластически, то красками. Сплошное преобладаніе саркофага — на колонкахъ или опорныхъ фигурахъ, прямо на землѣ, или же на консоляхъ, — въ нишѣ или у простой стѣны, съ какою-нибудь надстройкою или безъ оной, придаетъ имъ характеръ, существенно отмѣнный отъ характера сѣверныхъ могилъ. (У послѣднихъ главное надгробная плита, такъ какъ покойникъ лежитъ подъ землею и, въ исключительныхъ только случаяхъ, — въ видимой, надземной гробницѣ).

Въ бѣдныхъ мраморомъ краяхъ, наприм. въ Романьи и Ломбардіи, появляются надъ престолами или по нишамъ въ одиночку уже многоличныя группы изъ жженой и нежженой глины; но лишь немного ихъ дошло до насъ отъ этого времени. — Изъ благородныхъ металловъ работались иногда большіе алтарные кивоты и раки. Напротивъ бронзовое литье занимаетъ въ уцѣлѣвшихъ памятникахъ незначительное мѣсто.

Здѣсь намъ опять приходится начать съ Джованни Пизано (ум. въ 1320 г.), сына Николаева, такъ какъ онъ стоитъ на рубежѣ, глядя съ одной стороны въ 13-й вѣкъ, съ другой же забѣгая въ 14-й (II, 84 и сл.). Классическое стремленіе отца перешло на него малою только долей; но онъ соединяетъ замѣчательнѣйшимъ образомъ самую энергическую фантазію,

наприм. подчасъ разительно прорывающійся въ обнаженныхъ частяхъ тѣла, натурализмъ, со всеобщими законами готики, которая черезъ Джованни по преимуществу и вошла въ итальянское искусство. — Онъ вопервыхъ участвовалъ въ скульптурахъ по фасаду орвіэтскаго собора, [1] надъ которыми, опричь его, работали и другіе ученики его отца, а также выше названный



Марія и Елисаветъ. Въ орвіэтскомъ соборѣ. По Груперу.

(II, 84) Арнольфъ и разные нѣмецкіе ваятели. Скульптуры эти, кромѣ Богоматери и Апостоловъ, представляютъ еще сцены ветхаго и новаго завѣта и Страшный Судъ; въ нихъ, при господствѣ готической одѣлки, прекрасно отзывается еще направленіе Николая Пизано. — Джованни выступилъ потомъ съ совершенно самобытною законченностью стиля въ скульптурахъ на каѳедрѣ церкви св. Андрея въ Пистойѣ (1301 г.), которыя полны духовной подвижности въ своихъ крайне живо выработанныхъ формахъ.

Позднѣйшая за тѣмъ каѳедра пизанскаго собора (1311 г.), сохранилась только въ разрозненныхъ фрагментахъ (отчасти на нынѣшней его каѳедрѣ, отчасти на верхней галереѣ), выдающихъ уже болѣе односторонній готическій пріемъ. Изъ статуй Мадоннъ, его работы, всѣхъ изящнѣе и достойнѣе та, что надъ второй южной дверью флорентинскаго собора; [1] другія, наприм. въ Пизѣ и въ молельнѣ Мадонна делль-арена въ Падуѣ, манерны до жесткости и даже иногда до того, что натянутостью въ постановкѣ не уступятъ любой сѣверной статуѣ.

[1] Gruner, Die Basreliefs an der Vorderseite des Domes von Orvieto. — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 61, фиг. 1.

Могильный памятникъ Бенедикта XI (ум. въ 1374 г.) въ перуджійской церкви Сан' Доменико, — неровная, но превосходная отчасти работа; надгробная статуя Энрика Скровеньіо въ вышепомянутой молельнѣ Мадонна делль-арена въ Падуѣ замѣчательна натурализмомъ деталей. — Нѣсколько, вѣроятно подлинныхъ, но не документально завѣренныхъ работъ Джованни есть и въ пизанскомъ Кампо Санто.

Къ Джованни примыкаетъ значительный рядъ другихъ тосканскихъ и даже нетосканскихъ ваятелей; мало того, можно сказать чуть не вся итальянская скульптура 14-го столѣтія почти такъ же затронута его вліяніемъ, какъ живопись болѣе или менѣе увлечена примѣромъ Джотто. Сосѣдняя съ Каррарой Пиза была важнѣйшею мастерской на весь обширный край; къ этому присоединялось начинавшееся тогда преобладаніе тосканской образованности въ цѣлой Италіи.

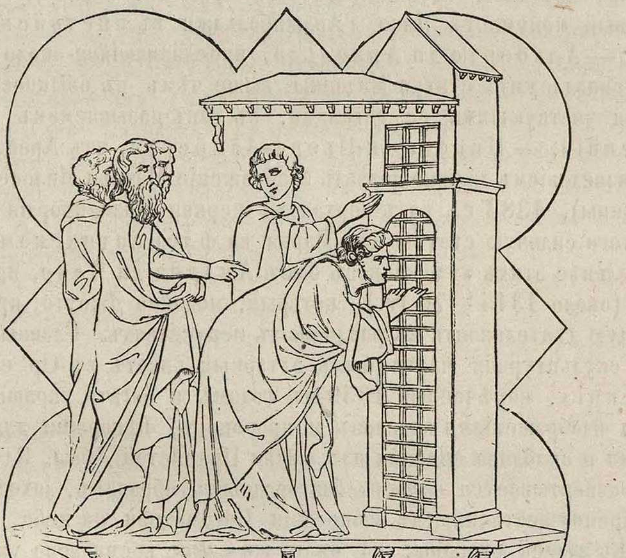
Назовемъ вопервыхъ двухъ учениковъ Джованни, братьевъ Агостино и Аньіоло изъ Сіэны. Они также трудились надъ скульптурами по фасаду орвіэтскаго собора. Главною работой ихъ, съ означеніемъ ихъ имени и 1330-го г., былъ могильный памятникъ аретинскаго епископа Гвидона Тарлати [1] въ тамошнемъ соборѣ; онъ представляетъ множество мелкихъ фигурныхъ изображеній, именно рельефовъ со сценами изъ жизни епископа, впрочемъ не слишкомъ высоко стоящихъ въ художественномъ отношеніи; да ктому же неудачное нагромозженіе ихъ портитъ весь эффектъ. Приписываемый этимъ художникамъ многофигурный также напрестольникъ, въ церкви св. Франциска въ Болоньи [2] (который былъ прежде разнесенъ по частямъ, а теперь опять возстановленъ, гдѣ слѣдуетъ), отличается своеобразною и пріятною разработкой готическаго стиля; но онъ повидимому принадлежитъ позднѣйшей порѣ 14-го столѣтія; съ недавнихъ поръ, безъ достаточныхъ впрочемъ основаній, стали приписывать его Венеціанцамъ Джакобелло и Піэтро Паоло (о которыхъ см. ниже).

Значительнѣе было вліяніе Джотто (1276 — 1336), котораго художественное направленіе сначала неоспоримо возбуждено примѣромъ Джованни Пизано, но который болѣе всѣхъ другихъ своихъ соплеменниковъ съумѣлъ постигнуть духъ времени и воспроизвесть его въ глубокомысленныхъ образахъ. Главная дѣятельность его принадлежитъ живописи, но мы уже упоминали о немъ въ ряду зодчихъ, а здѣсь онъ предстаетъ намъ какъ ваятель въ тѣхъ скульптурныхъ работахъ, которыми онъ снабжалъ свои сооруженія. Особенно слѣдуетъ назвать многочисленныя скульптуры, украшающія колокольню флорентинскаго собора (которая начата въ 1334 г.). [3] Основная ихъ идея принадлежитъ во всякомъ случаѣ ему; мало этого: говорятъ, что для нѣкоторыхъ изъ нихъ онъ далъ рисунки, другія же самъ изготовилъ собственной рукой. Онѣ составляютъ обширный, величественный циклъ, котораго общая мысль — прослѣдить «историческій ходъ человѣческаго образованія». Въ очень знаменательной чередѣ рельефовъ изображены

[1] Denkm. der Kunst, рис. 61. фиг. 4. — [2] Тамъ же, фиг. 2 и 3. — [3] Тамъ же фиг. 6 и 7.

здѣсь: въ самомъ низу сотвореніе и жизнь первыхъ людей; потомъ борьба съ природою и преодолѣніе послѣдней, удобства домашней жизни и порывы человѣка въ даль; наконецъ высшія искусства и науки, къ которымъ въ заключеніе, какъ цѣль всѣхъ человѣческихъ стремленій примыкаютъ христіанскія добродѣтели и то духовное очищеніе, къ какому ведетъ Церковь путями благодати. Въ самомъ верху помѣщены статуи евангелистовъ, пророковъ, патріарховъ и сивиллъ, насчетъ которыхъ есть однакожь сомнѣніе, относятся ли онѣ къ первоначальнымъ идеямъ Джотто. — Другая большая работа, начатая подъ его руководствомъ, — это скульптуры по (сломанному въ 1588 г.) фасаду собора, гдѣ въ особыхъ кивотахъ изображены были разныя сцены, относящіяся къ жизни Пречистой Дѣвы, и кромѣ того множество статуй, отчасти религіознаго, отчасти историческаго содержанія, руки мастеровъ 14-го и 15-го вѣка.

Главнѣйшимъ участникомъ этихъ ваятельныхъ работъ, производившихся подъ руководствомъ Джотто, былъ Андрей Пизано (род. около 1280,



Съ южнаго портала баптистерія во Флоренціи, Андрея Пизано. По Лазиніо.

ум. въ 1345 г.). Относительно скульптуръ, украшающихъ колокольню, очень трудно рѣшить, что изъ нихъ только придумано самимъ Джотто, что выполнено его собственной рукой; изъ работъ, произведенныхъ Андреемъ Пизано для соборнаго фасада, нѣкоторыя уцѣлѣли, говорятъ, до сего времени. Рѣшительно самобытнымъ созданіемъ послѣдняго, и притомъ важнѣйшею изъ дошедшихъ

до насъ работъ его, слѣдуетъ назвать бронзовыя двери, сдѣланныя имъ для баптистерія Сан' Джованни во Флоренціи; [1] онѣ сперва предназначались для главнаго входа, но теперь находятся въ одномъ изъ боковыхъ порталовъ. Въ двадцати осьми поляхъ содержатъ онѣ сцены изъ жизни Іоанна Крестителя, въ осьми поляхъ пóнизу аллегорическія фигуры главныхъ добродѣтелей; кромѣ того — имя художника и означеніе 1330-го года, когда вѣроятно кончена была моделировка [2]. Андрей Пизано является мастеромъ, умѣющимъ искусно и художнически владѣть нормальными типами готическаго стиля и въ то же время придавать своимъ фигурамъ отпечатокъ здоровыхъ жизненныхъ силъ. — Сынъ и ученикъ его, Нино Пизано, отличался благородствомъ въ драпировкѣ одеждъ и особенно тонкой выработкой. Ему принадлежатъ въ церковкѣ Санта Марія делла Спúна въ Пизѣ фигура Мадонны въ полроста (кормящей грудью младенца І. Христа) и статуя Богоматери [3], помѣщенная надъ главнымъ престоломъ; потомъ въ церкви св. Екатерины, тамъ же, могильный памятникъ 1342 и статуи Благовѣщенія 1370 г. — Менѣе значителенъ братъ Нино, Томмазо, также ваятель.

Другіе извѣстные скульпторы этого времени: Чинелло, сработавшій надгробный монументъ Чино д'Анджибольджи въ пистойскомъ соборѣ, 1337 г. — Альберто ди Арнольдо, прославившійся около 1360 г.; его рѣзцу принадлежитъ статуя Мадонны, выше чѣмъ въ обыкновенный ростъ, съ двумя чествующими ее ангелами, въ такъ-называемомъ Бигалло во Флоренціи. — Никола ди-Пьеро-Ламберти, изъ Ареццо; главнымъ его произведеніемъ должно назвать изображеніе Матери Милосердія (Покрова Богородицы), 1383 г., надъ порталомъ церкви Мизерикордія въ Ареццо; кромѣ того сидячую статую св. Марка во флорентинскомъ соборѣ. — Значительнѣе этихъ художниковъ былъ Андреа ди Чоне, прозванный Орканья (около 1315—76 гг.), который, подобно Джотто, проявилъ самую блестящую дѣятельность въ различныхъ искусствахъ. Главнымъ созданіемъ его по скульптурной части былъ алтарный кивотъ въ Ор' сан' Мúкеле во Флоренціи, помѣченный 1359-мъ годомъ и богато украшенный пластическими изображеніями ангеловъ и пророковъ, нѣкорыми аллегорическими фигурами и особливо сценами изъ жизни Пречистой Дѣвы. Здѣсь готическій стиль развертывается самымъ благороднымъ образомъ, доходя до высокой граціи преимущественно въ вознесеніи Богоматери на небо, украшающемъ кивотъ съ задней стороны; но въ то же самое время ясно уже замѣчается стремленіе къ той натуралистической обдѣлкѣ, которая сдѣлалась рѣшительно преобладающей съ началомъ 15-го столѣтія. Кромѣ этихъ работъ ему приписываютъ еще часть скульптуръ на построенной имъ галереѣ Лоджа деи-Ланци во Флоренціи, — именно: Мадонну и аллегорическія фигуры добродѣтелей.

Рядомъ съ отраслью этой высшей скульптуры, представляемой сейчасъ названными художниками, находимъ мы о ту же пору въ Тосканѣ значи-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 61, фиг. 8 и 9. — [2] Полныя снимки у Лазинio: Le tre porte del battistero di Firenze. — [3] Denkmäler der Kunst, рис. 61, фиг. 10.

тельныя работы по части золотыхъ дѣлъ мастерства. Въ этомъ отношеніи особенно должно указать на два престола, украшенные чеканными изображеніями по золоченому серебру, цвѣтными вплавами и т. д. Одинъ изъ нихъ, очень многосложный и крайне интересный для исторіи итальянско-готическаго стиля, находится въ соборѣ Сан' Джакопо въ Пистойѣ. [1] Украшающія его работы — рѣзца разныхъ мастеровъ. Къ концу 13-го вѣка однимъ неизвѣстнымъ художникомъ сдѣлана серебряная доска съ ликами апостоловъ и фигура Богоматери, помѣщенная надъ престоломъ и подходящая къ стилю Джованни Пизано. Другая доска, на передней его сторонѣ, съ пятнадцатью новозавѣтными сценами, окончена въ 1316 г. Андреемъ ди Джакопо д'Оньябене; стиль такой же. Въ 1353 г. мастеръ Джильіо, Пизанецъ, сработалъ статую св. Іакова надъ престоломъ, въ благородномъ стилѣ, напоминающемъ уже Андрея Пизано. Доска, съ лѣвой стороны, содержащая въ себѣ по большой части ветхозавѣтныя сцены, дѣлана Пьеро Флорентинцемъ, начиная съ 1357 г.; а доска съ правой стороны, представляющая новозавѣтныя сцены, — Флорентинцемъ же Леонардо ди сер' Джованни, съ 1366 г.; послѣднія отличнаго достоинства, близко подходятъ къ работамъ Андрея Орканьи и подобно имъ обдѣланы уже отчасти въ натуралистическомъ направленіи; четыре лика святыхъ, Благовѣщеніе и другіе сюжеты присовокуплены съ 1386 по 1390 г. рукою Піэтро, сына Нѣмца Генриха, и т. д. — Другой престолъ, съ исторіями изъ жизни Іоанна Крестителя и другими изображеніями, находится въ ризницѣ баптистерія во Флоренціи. Древнѣйшая часть его — работы Чоне, отца Орканьи и учителя Леонарда ди сер' Джованни; за тѣмъ участвовали въ немъ какъ послѣдній этотъ ваятель, такъ и другіе мастера того времени, а равно и разные художники 15-го вѣка; престолъ оконченъ только уже въ 1477 г.

Итальянско-готическія скульптуры, выполненныя внѣ Тосканы, не имѣютъ вообще такого значенія, какъ тосканскія. Въ числѣ ихъ надо вопервыхъ упомянуть объ относящихся сюда художественныхъ стремленіяхъ верхней Италіи, которыя опять-таки примыкаютъ къ дѣятельности мастеровъ, вышедшихъ преимущественно изъ пизанской школы. Такъ прежде всего слѣдуетъ назвать здѣсь Джованни ди Бальдуччіо, изъ Пизы, который изготовилъ въ 1339 г. надгробный монументъ св. Петру Мученику для церкви Сант' Эвсторджіо, въ Миланѣ, — большой и объемистый памятникъ, котораго рельефы отчасти жестки и натянуты, отчасти слишкомъ переполнены движенья, также какъ съ другой стороны скульптуры его въ прежнемъ порталѣ церкви Бреры въ Миланѣ, хранящіяся нынѣ въ тамошней академіи, повидимому довольно грубы; напротивъ, опорныя фигуры къ этому памятнику такой геніальной и изящной пизановской работы, что

[1] Forster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, стр. 83 и сл.

ихъ только и хотѣлось бы признать за произведеніе Бальдуччіо, а все остальное за незрѣлый трудъ его учениковъ. — Подъ вліяніемъ этого мастера возникли разные монументы, встрѣчающіеся въ миланскихъ церквахъ. (Гробницы Висконти особенно въ Сан' Джованни ин' Конка? — Въ соборѣ также найдется кое-что). — Ученикомъ его былъ Бонино да Кампіоне. Послѣднему принадлежитъ богато украшенный могильный памятникъ Кана Синьіоріо делла Скала въ Веронѣ (до 1375 г.), и вѣроятно также монументъ св. Августина въ павійскомъ соборѣ,—произведеніе богатой опять композиціи (съ 50-ю рельефами и 95-ю статуями) и гораздо болѣе законченное, нежели вышеупомянутый памятникъ Петра Мученика. [1]

Въ Венеціи [2] значительнымъ художникомъ является вопервыхъ Филиппо Календаріо, участвовавшій около средины 14-го вѣка въ построеніе дожскаго дворца. Лиственыя капители колоннъ этого зданія по большой части снабжены притомъ и фигурными изображеніями (аллегорическаго содержанья), въ которыхъ видна простая и благородная выработка готическаго стиля; по угламъ помѣщены болѣе крупныя горельефныя группы.— Потомъ Ланфрани, какъ говорятъ, ученикъ Джованни Пизано. Его работы рельефы по главному порталу церкви Сан' Франческо въ Имолѣ, 1343 г., равно какъ и простой, но изящный могильный памятникъ Таддео Пеполи въ церкви Сан' Доменико въ Болоньи. — Моложе братья Джакобелло и Піэтро Паоло, прозванные далле Массеньс, ученики Сіенцевъ Агостино и Аньіоло. Они сработали статуи Мадонны, апостоловъ и св. Марка (оконченную 1394 г.), стоящія въ храмѣ св. Марка въ Венеціи на архитравѣ передъ клиросомъ и отличающіяся чрезвычайно мягкою, идеалистическою обдѣлкой головъ, красивостью волосъ, и круглымъ, благородно плавнымъ изгибомъ одѣяній. Имъ можно бы кажется приписать и прекрасный люнетъ надъ входомъ на площадь Сан' Цаккарія. — Подобный же, только грубоватый и не такъ развитый стиль замѣчается въ рельефныхъ фигурахъ на мѣднозолоченой рамѣ Пáла д'Оро (такъ называется передняя часть одежды престола) въ св. Маркѣ. — Прекраснѣйшія работы неизвѣстныхъ художниковъ: престолъ часовни Де'Масколи, тамъ же; наддверный рельефъ лѣваго поперечья въ церкви Фрари; нѣкоторыя изъ скульптуръ по фасаду св. Марка. Вліяніе Пизы несомнѣнно доказывается здѣсь сходствами стиля, положительными извѣстіями и сравненіемъ съ наличными пизанскими работами.

Въ Болоньи и Падуѣ господствовала большая и сильно распространенняя роскошь на гробницы. Въ первомъ изъ этихъ городовъ, около 1400 г., много дѣлалъ по этой части Тосканецъ Андреа да Фіэзоле. (Гробницы на монастырскихъ дворахъ Сан' Мартино и Сан' Доменико).

Въ Неаполѣ скульптурныя работы 13-го вѣка приписываются Мазуччіо старшему, а 14-го — всѣ сплошь Мазуччіо младшему; послѣдній

[1] C. Ferreri, L'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa cattedr. di Pavia. — [2] Selvatico, Sull' architettura e sulla scultura in Venezia, часто даетъ предметамъ иныя названія и относитъ ихъ къ другимъ годамъ; противъ чего возражалъ потомъ O. Mothes въ сочиненіи: Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. — Denkmäler der Kunst, рис. 61, фиг. 11 и рис. 63, фиг. 1, 2.

именно слыветъ мастеромъ, соорудившимъ гробницы Анжуйскаго дома и другихъ высокихъ особъ въ Санта-Кьярѣ (здѣсь — короля Роберта, умершаго въ 1343 г.), въ Сан'Доменико, въ Сан' Лоренцо и т. д. При большой иногда пышности въ общемъ расположеніи, здѣсь не льзя не замѣтить поверхностнаго усвоенія пизанскаго стиля, которое соединено однакожь съ какою-то своеобразной тупостію формъ. Прямо пизанскою работой можно почесть развѣ подсвѣчникъ пасхальной свѣчи въ Сан' Доменико (съ 9-ю аллегорическими фигурами).

ЖИВОПИСЬ.

Примѣтнѣе нежели въ скульптурѣ начинаетъ заявлять себя съ 14-го вѣка въ живописи своеобразный геній различныхъ племенъ и мѣстностей, хотя еще и въ предѣлахъ готическаго стиля; здѣсь можно отличить разныя школы, болѣе или менѣе опредѣлившагося характера, можно распознать даже работу отдѣльныхъ художниковъ, по индивидуальнымъ пріемамъ. Относительно этой спеціализаціи силъ Италія далеко опередила всѣ остальные края Европы; однако подобное же развитіе болѣе или менѣе замѣтно и на сѣверѣ. Сѣверная живопись остается пока въ томъ сравнительно невыгодномъ положеніи, что самое естественное и свободное ея проявленіе, живопись стѣнная, не находитъ себѣ надлежащаго простора въ зданіяхъ, а потому и не можетъ вообще подняться до высшей ступени; роскошь и щедрость на несравненно менѣе свободную живопись по стеклу далеко не выкупаетъ этого недостатка. Медленно ростетъ между тѣмъ своего рода живописное искусство въ качествѣ личной и мѣстной художественности, воспитываясь на отдѣльныхъ иконахъ и миніатюрахъ; въ богатыхъ деньгами краяхъ и городахъ становится оно даже во главѣ всего художественнаго движенія и заранѣе подготовляетъ пріютное поприще для будущихъ ван' Эйковъ. Въ Италіи, напротивъ, фреска, лишь только успѣла она вообще оттѣснить мозаику, ни на минуту не переставала уже существенно преобладать въ искусствѣ.

Франція, Англія, Бельгія и Скандинавія.

Въ настоящее время то здѣсь, то тамъ освобождаются изъ-подъ извести болѣе или менѣе значительные остатки стѣнной живописи этого періода и обнародываются потомъ въ разныхъ изданіяхъ; они конечно недостаточны

еще для того, чтобы опредѣлить по нимъ общій характеръ французскаго стиля, но въ частности заслуживаютъ полнаго вниманія. Таково большое изображеніе Страшнаго Суда на стѣнѣ церкви св. Филиберта въ Турнюсѣ, поразительной для того времени композиціи. Выполненіе, какъ и во всѣхъ почти стѣнныхъ картинахъ 14-го вѣка, ограничивается простымъ линейнымъ рисункомъ или очеркомъ, набросаннымъ по красному фону и потомъ раскрашеннымъ [1] (краски теперь большею частію исчезли). — То, что существуетъ по этой части въ Реймсѣ, въ прельской церкви Пресв. Богородицы въ Шампани и въ друг. мѣстахъ, еще вовсе не извѣстно по снимкамъ.

Расписныя окна французскихъ соборовъ идутъ преимущественно изъ 13-го столѣтія, но быть-можетъ что въ вышеприведенныхъ (II, 89) церквахъ выполненіе ихъ производилось только исподволь и пожалуй принадлежитъ отчасти уже текущему періоду. Это относится наприм. къ прекраснымъ остаткамъ ихъ въ шалонскомъ на Марнѣ соборѣ и т. д. [2] — Въ Англіи особенно хвалятъ многочисленныя расписныя окна іоркскаго собора, изготовленныя во второй половинѣ 14-го вѣка Джономъ Торнтономъ. [3]

Что касается уцѣлѣвшихъ памятниковъ досчатой иконописи, то во Франціи и Англіи объ нихъ почти нечего и говорить. Для фландрскаго искусства точками опоры въ этомъ отношеніи служатъ собственно два образа въ антверпенской академіи и въ брюггскомъ соборѣ, какъ будто отвѣчающіе характеру прежней кёльнской школы. Тоже должно сказать о нѣкоторыхъ вновь открытыхъ стѣнныхъ иконахъ въ построенной 1374 г. фландрскими графами часовнѣ св. Екатерины при церкви Пресв. Богородицы въ Куртрѐ. Вполнѣ выработавшемуся готическому стилю принадлежатъ потомъ два напрестольныхъ кивота изъ Фландріи въ дижонскомъ общественномъ собраніи, [4] которые подъ конецъ 14-го вѣка расписаны Мельхіоромъ Брёдерлейномъ (или Брёдлайномъ) и снабжены рѣзьбою руки мастера Жака де Берза (Baerze).

Для живописи вышеозначенныхъ странъ всего болѣе имѣетъ значенія миніатюрная ея отрасль, употреблявлявшаяся попрежнему на украшеніе рукописей. Особенно славился этимъ искусствомъ Парижъ, и высокое процвѣтаніе миніатюры во Франціи засвидѣтельствовано множествомъ памятниковъ, которыхъ значительное число хранится между прочимъ въ парижской Библіотекѣ. Съ половины 13-го вѣка проступаетъ въ нихъ, какъ мы видѣли (II, 89 и сл.), готическій стиль, хотя еще и не высокой художественной выработки, но тѣмъ не менѣе уже своеобразно изящный. Особенно важны картинки одного трехтомнаго сочиненія помянутой библіотеки, кото-

[1] Archives de la commission des monumens historiques, Eglise de St. Philibert, peintures, I. — [2] F. de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre, — роскошное изданіе, обнимающее важнѣйшія произведенія и этого періода. — Кое-что у Виллёмена Monumens français inédits и въ Moyen âge et Renaissance, Vol. III. — [3] Ср. вышеприведенныя замѣтки Вестмакотта, въ Kunstblatt 1847, № 3. Уцѣлѣло ихъ повидимому только очень мало. — [4] См. Kunstblatt 1843, № 54 (Замѣтки Пассавана), 1847, № 8 (Шнаазе), 1856, стр. 236 (Ваагена).

рое содержитъ въ себѣ житіе св. Діонисія и повидимому относится къ 1316-му году. — До половины 14-го вѣка англійскія миніатюры не такъ цѣнны какъ французскія и являются только болѣе или менѣе грубымъ ихъ подражаніемъ. Напротивъ того, нидерландскія, стоя во всемъ прочемъ на ряду съ французскими, отличаются уже къ своей выгодѣ болѣе свѣжею естественною правдой.

Высшее развитіе для французскихъ и нидерландскихъ миніатюръ наступаетъ во второй половинѣ 14-го и вначалѣ слѣдующаго столѣтія. Онѣ вырабатываются теперь чрезвычайно тонко и съ вѣрнымъ чутьемъ къ живописной эффектности; съ строгозаконными формами стиля соединяется здѣсь болѣе вѣрное и свободное подражаніе природѣ, что не мѣшаетъ стремленію къ нѣжной, идеально-прекрасной формаціи достигать сплошь и рядомъ самыхъ отрадныхъ результатовъ. Особенно замѣчательны въ этомъ отношеніи нидерландскіе художники: ни изобрѣтательность, ни наблюденіе природы не доходятъ у Французовъ до такого богатства и разнообразія. Впрочемъ взаимныя сношенія обѣихъ странъ были дотого живы объ эту пору, что нерѣдко нидерландскіе художники украшали однѣ и тѣ же рукописи заурядъ съ французскими, причемъ не обходилось конечно безъ самыхъ близкихъ взаимнодѣйствій. Извѣстными и въ высшей степени значительными мастерами начала 15-го вѣка должно назвать: Андрея Бонёвё, Жакёврара, Одена (Hodin) и Павла Лимбургскаго. Ревностными покровителями и пѣстунами этого искусства, на кого работали какъ вышеназванные, такъ и лучшіе изъ неизвѣстныхъ намъ миніатюристовъ Франціи и Бельгіи, были трое сыновей короля французскаго Іоанна: король Карлъ V (царств. съ 1364 по 1380 г.), герцогъ Іоаннъ Беррійскій (род. 1340, ум. 1460 г.) и Филиппъ Смѣлый, герцогъ Бургундскій и обладатель нынѣшней Бельгіи (правилъ съ 1362 по 1405 г.). Многія изъ сработанныхъ для нихъ роскошныхъ произведеній хранятся въ парижской Библіотекѣ.[1]

Недавно и на скандинавскомъ сѣверѣ, именно въ Швеціи, открыты и изданы значительные остатки стѣнной живописи этой эпохи.[2] Они большею частію находятся въ маленькихъ деревянныхъ церквахъ и написаны на тщательно подготовленныхъ для того досчатыхъ поляхъ стѣнъ и потолковъ. Изъ нихъ всего объемистѣе и цѣннѣе живописныя изображенія, которыми сплошь покрыта вся церковь городка Роды въ Вермеландѣ, которыя въ клиросной ея части представляютъ св. Троицу и увѣнчаніе Царицы Небесной и помѣчены 1323-мъ годомъ; тутъ между прочимъ выведены и молящіеся, въ стрѣльчатыхъ аркадахъ расположены фигуры апостоловъ и пророковъ, а во фризѣ — рядъ мученическихъ сценъ; въ продольной сѣни, по сводообразному деревянному потолку, — исторія мірозданія и житіе Пресв. Дѣвы, подъ этимъ легенда св. Евстахія и исторія о блудномъ сынѣ, далѣе во фризѣ по стѣнамъ — изображенія символа вѣры и Страстей Христовыхъ. Фигуры, въ плавномъ, текучемъ стилѣ начала 14-го столѣтія, выполнены еще безъ

[1] Сравни главное: Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, особенно III, стр. 294 и сл. — [2] Mandelgren, Monuments scandinaviques du moyen-âge Livr. 2. Paris 1859.

всякой утрировки, съ благородными, богатыми складками одеждъ; въ обдѣлкѣ есть впрочемъ много шаткаго, но колоритъ сплошь отличается рѣдкою для той поры силой и сочностью. Къ этому присоединяется множество декоративныхъ рисунковъ въ медальіонахъ, всякаго рода росписные пояски и т. п., такъ что совокупный эффектъ цѣлаго выходитъ чрезвычайно полонъ и роскошенъ. — Подобныя этимъ, но не столь обширныя, и притомъ, судя по бо́льшему ихъ натурализму, уже немного позднѣйшія, изображенія представляетъ эдсхультская церковь; между ними должно особенно указать на міротвореніе въ медальіонахъ и на исторію Ноя. (Иконы въ апсидѣ греннской церкви (Grenna), содержащія въ себѣ символъ вѣры, кажется принадлежатъ только уже концу 15-го столѣтія).

Германія.

Миніатюры отстаютъ здѣсь отъ всѣхъ прочихъ родовъ живописи, особенно въ сравненіи съ нидерландскими и французскими, которыя подъ-конецъ этой эпохи обдѣлывались съ такою можно-сказать изысканной роскошью. Вообще сплошь еще преобладаетъ манера иллюминованныхъ контурныхъ рисунковъ. Но относительно мысли и композиціи встрѣчаются уже и тутъ иныя чрезвычайно знаменательныя явленія, [1] отвѣчающія общей высотѣ стиля той эпохи. Это по преимуществу замѣчается въ рукописи поэмы о Вильгельмѣ Оранзскомъ (von Oranse), 1334 г., которая принадлежитъ кассельской Библіотекѣ, въ одной Библіи и въ хронографѣ штутгартской Публичной Библіотеки, а также во многихъ рукописяхъ мюнхенской, въ пассіоналѣ (т. е. житіяхъ мучениковъ и святыхъ) принцессы Кунигунды, законченномъ каноникомъ Бенессіемъ въ 1312 г. и хранящемся теперь въ пражской университетской библіотекѣ, [2] и т. д. Иллюстрированныя хроники, которыхъ очень много, обыкновенно интересны только съ содержательной своей стороны. (Таковы наприм. Исторіи архіепископа Балдуина люксембургскаго въ кобленцскомъ областномъ архивѣ и т. д.).

Многія произведенія нѣмецкой живописи по стеклу [3] принадлежатъ напротивъ къ превосходнѣйшимъ вещамъ 14-го столѣтія. Легкость техники съ одной стороны и твердая увѣренность въ пріемахъ стиля и общаго расположенія съ другой совершили теперь великіе успѣхи, а съ помощью этихъ наличныхъ

[1] Насчетъ всего слѣдующаго сравни Куглера: Handbuch der Malerei, I, стр. 189 и сл., потомъ Kleine Schriften, I, стр. 8, 10, 53, 62, 67, 87, 89, — II, стр. 384 и сл. — [2] Wocel въ Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Bd. V. Сравни Schnaase, Kunstgeschichte, VI, 474 и сл. — [3] Gessert, Geschichte der Glasmalerei. — W. Wackernagel, Ueber die Glasmalerei.

средствъ художники научились достигать и гораздо сильнѣйшихъ эффектовъ. Удивительной роскоши достигло воспроизведеніе богатѣйшихъ архитектурныхъ формъ на темномъ ковровомъ грунтѣ, въ видѣ оклада или обрамовки священныхъ исторій и фигуръ, которыя обыкновенно дѣлались теперь въ бо́льшемъ противъ прежняго размѣрѣ (не всегда впрочемъ къ выгодѣ общаго гармоническаго дѣйствія). — Къ концу періода, безъ сомнѣнія съ тѣмъ чтобы достигнуть лучшаго освѣщенія, стали давать больше мѣста бѣлому стеклу, особенно въ частяхъ чисто-декоративныхъ. — Къ числу замѣчательнѣйшихъ росписныхъ оконъ принадлежатъ находящіяся въ кёнигсфельденской церкви въ Швейцаріи, — и по содержанію (тутъ представлены между прочимъ легенды о св. Францискѣ и св. Кларѣ), и по рисунку, и по оригинальному расположенью. Далѣе очень важны работы этого рода въ клиросѣ кёльнскаго собора, [1] ранней поры 14-го столѣтія, въ Екатерининской церкви въ Оппенгеймѣ и въ мюнстерѣ города Фрейбурга, что̀ въ Брейсгау, самой середины этого вѣка, а равно почти современныя имъ многочисленныя работы въ страсбургскомъ мюнстерѣ, выполненныя по большой части Гансомъ фон' Кирхгеймомъ. Также еще три окна въ церкви св. Зебальда въ Нюрнбергѣ (съ 1365 по 1394 г.) и прежде бывшее окно церкви св. Гертруды въ Кёльнѣ, котораго фигуры отражаютъ въ себѣ стиль той эпохи съ особенной пріятностью. Большое окно въ южномъ поперечьи аугсбурскаго собора великолѣпно по крайней мѣрѣ въ декоративномъ отношеніи. Въ Штиріи штрасе́нгельская церковь обладаетъ превосходной живописью по стеклу, второй половины 14-го вѣка. [2] — Характеристическіе примѣры для ранней поры 15-го


Росписное окно въ церкви св. Гертруды въ Кёльнѣ. По Герлингу.

[1] См. великолѣпный трудъ Буассере; Hefner, Trachten, I, 44, и Denkmäler der Kunst, рис. 54, B. — О рейнской живописи по стеклу см. F. Kugler, Kleine Schriften, II, 323 и сл. — О стеклописныхъ изображеніяхъ въ аугсбургскомъ соборѣ, тамъ же, III, 758. — [2] Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Bd. III.

столѣтія представляютъ стеклописныя изображенія, которыя находились прежде въ церкви городского зàмка въ Любекѣ (Burgkirche), а теперь вставлены въ окна тамошней церкви Пресв. Богородицы; нѣмецко-готическій стиль является здѣсь въ самомъ мягкомъ пóшибѣ (подходящемъ къ стилю современной живописной школы въ Кёльнѣ) и, при свободной обдѣлкѣ, отличается выраженіемъ нѣжной кротости и вмѣстѣ живымъ чувствомъ природы въ нѣкоторыхъ деталяхъ. [1] Работы эти приписываютъ съ величайшимъ правдоподобіемъ итальянскому уроженцу, художнику Франческо, сыну Доминика Ливи, изъ Гамбасси (близъ Волтерры). Живучи съ молодыхъ лѣтъ въ Любекѣ и выучившись тамъ живописи по стеклу (стало-быть существенно принадлежа нѣмецкому искусству, чтò ясно показываютъ и вышеназванныя любекскія произведенія), онъ, какъ отличнѣйшій мастеръ своего дѣла, о которомъ шла въ то время общая молва, въ 1436 г. вызванъ былъ на самыхъ почетныхъ условіяхъ во Флоренцію, украсить своей кистью окна тамошняго собора. [2] — Образчикомъ того великолѣпія, какое строгіе цистерціанцы умѣли производить даже и на безцвѣтномъ почти стеклѣ, можетъ служить большое фасадное окно альтенбергской церкви, близъ Кёльна (послѣ 1400 г.). Въ другихъ мѣстахъ дозволяли они себѣ впрочемъ цвѣтныя стекла, какъ доказываютъ наприм. окна въ колодезномъ сооруженіи и въ клиросѣ хейлигенкрёйцской церкви въ Австріи; [3] на первыхъ очень замѣчательны изображенія Бабенбергеровъ. [*] — Храмы нищенскихъ орденовъ, которымъ слѣдовало довольствоваться много-много что однимъ «расцвѣченнымъ житіями» клиросным окномъ, тѣмъ не менѣе наполнялись этой живописью нерѣдко и по всему клиросу.

Ковры въ теченіе этого періода не занимаютъ въ нѣмецкомъ искусствѣ уже ни какого виднаго мѣста.

При стремленіи готическаго стиля къ разрѣшенію массы стѣнъ въ живоподвижныя архитектурныя формы, — стремленіи, выработавшемся до совершенства именно въ Германіи, здѣсь, какъ выше замѣчено, представлялось вообще менѣе благопріятныхъ условій для производства стѣнной живописи. Но въ частности не было и тутъ недостатка въ порожнихъ мѣстахъ, удобныхъ для принятія этого рода украшеній до извѣстной по крайней мѣрѣ степени. Во многихъ церквахъ, особливо въ обыкновенныхъ приходскихъ и монастырскихъ храмахъ, стѣны, вопреки общему правилу, занимали довольно обширное пространство, и даже въ послѣдовательно-выдержанныхъ готическихъ соборахъ парапеты надъ клиросными сидѣньями, площади сводовъ, небольшія внутреннія часовни и т. д. часто представляли сподручныя для того мѣста; то же было и въ существовавшихъ уже изстари церквахъ романскаго стиля, которыхъ украшенію хотѣли въ свою очередь содѣйствовать позднѣйшія поколѣнья; на-

[1] Снимки преположено было издать при сочиненіи о любекскихъ древностяхъ живописца Мильде, который искусно реставрировалъ эту живопись. — [2] См. вызывную грамоту у Gaye, Carteggio ined. d'artisti, I[1], стр. 441. Сравни Denkmäler der Kunst, рис. 60, фиг. 5. — Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österr. Kaiserstaates, Вып. I и II, рис. 5 и 6.

[*] Такъ, по родовому зàмку Бабенбергъ, близъ Бамберга, назывались первые феодальные владѣльцы (маркграфы) Австріи, предшественники Габсбурговъ.

конецъ въ монастыряхъ и разныхъ фундушевыхъ зданіяхъ находились залы и крытые ходы съ большими простѣнками. Тѣмъ не менѣе, судить объ относительномъ объемѣ и, главное, о степени совершенства нѣмецко-готической стѣнописи, можемъ мы только по нѣкоторымъ частнымъ и притомъ далеко не обширнымъ указаніямъ; столь распространившаяся въ послѣдніе вѣка однообразная побѣлка многое и здѣсь покрыла своей безотрадной завѣсой. Притомъ самое исполненіе и выработка деталей очень незначительны и поверхностны въ сравненіи съ фресками школы Джотто; неблагонадежнѣйшій техническій пріемъ, употребленіе водяныхъ красокъ по простой штукатуркѣ, даже иногда прямо по камню, составляетъ странную противоположность съ прочнымъ матерьяломъ, избираемымъ для другихъ родовъ тогдашняго искусства. Но если что придаетъ иногда этимъ работамъ всегдашнюю цѣну, такъ это высокая знаменательность нѣкоторыхъ мотивовъ и — во многихъ случаяхъ — вполнѣ обдуманное проведеніе какой-нибудь общей мысли въ цѣломъ составѣ разныхъ частныхъ изображеній или картинъ. — Изъ произведеній такого рода, уцѣлѣвшихъ по Рейну, иконы преждебывшей часовни Тевтонскихъ рыцарей въ Рамерсдорфѣ, близъ Бонна [1] (копіи съ нихъ хранятся теперь въ берлинскомъ Музеѣ), выполнены около 1300 г. въ условно готическомъ уже стилѣ, но не безъ красоты и граціи. По сводамъ середняго корабля, начиная спереди, слѣдовали тамъ Страшный Судъ, увѣнчаніе Царицы Небесной, окруженной святыми; за тѣмъ, въ боковыхъ корабляхъ, по сторонамъ несуществующаго теперь свода,—Воскресеніе и Вознесеніе Христа на небо; въ обѣихъ придѣльныхъ трибунахъ — Страсти Спасителя; наконецъ въ главной трибунѣ — Богъ Отецъ, какъ создатель Земли и Неба; по стѣнамъ были размѣщены статуарныя фигуры святыхъ. — Изъ живописныхъ работъ, выполненныхъ въ кёльнскомъ соборѣ вѣроятно до 1322 г., важнѣйшими представляются тѣ, которыми украшены парапетныя (оградныя) стѣнки клироса; [2] это — значительные циклы легендарныхъ изображеній и ряды отдѣльныхъ меньшихъ фигуръ, подъ балдахинами на ковровыхъ фонахъ, отличающіеся живоподвижностью и мѣткою уже иногда характеристикой. — Изъ недавно открытыхъ стѣнныхъ изображеній въ зёстской церкви св. Ѳомы, въ Вестфаліи, позднѣйшія, принадлежащія этому періоду, представляютъ своимъ благородствомъ и своей живостью прямо высшую ступень развитія всего готическаго стиля. — Есть остатки легендарныхъ иконъ въ Ксантенскомъ соборѣ. — Въ новѣйшее время указано на разныя фрески этого періода, находящіяся въ швабскихъ мѣстностяхъ. [3] Въ Кентгеймской церкви (на рѣчкѣ Нагольдѣ, близъ Кальва) онѣ еще старобытно строги и неразвиты, но къ сожалѣнію зарисованы другими; — въ церкви св. Вита въ Мюльгаузенѣ (на Некарѣ, близъ Канштатта), послѣ 1380 г., есть значительные ряды библейскихъ и легендарныхъ изображеній, изъ которыхъ особенно клиросныя отчасти сохранились хорошо; онѣ по большой части грубы и натянуты, но съ сильнымъ притомъ движеніемъ, и въ нѣкоторыхъ

[1] Ср. Шнаазе: Die Kirche zu Ramersdorf, въ Кинкелевомъ альманахѣ „Vom Rhein“ 1847 г., стр. 191 и сл. Denkmäler der Kunst, рис. 60, фиг. 1. — [2] О прочихъ остаткахъ въ соборѣ см. Куглера Kleine Schriften, I, 285. — [3] Письмо К. Грюнейзена въ Шорновомъ Kunstblatt 1840 г., № 96.

единичныхъ фигурахъ не безъ чувства красоты; — разныя иконы въ маульбронской церкви, писанныя въ 1424 г. какимъ то мастеромъ Ульрихомъ, и нѣкоторыя фрески юмористическаго содержанія, болѣе мягкой и полной кисти, въ одномъ покоѣ Эхингеровскаго подворья въ Ульмѣ. [1] — Другія, 1427 г., по стѣнамъ клироса франкфуртскаго на Майнѣ собора; онѣ, правда, также грубоваты въ чувствѣ, но иное запечатлѣно въ нихъ знаменательною красотой. [2] — Есть изящная и нѣжно прочувствованная, но къ сожалѣнію очень поврежденная фреска успенія Божіей Матери въ церкви Пресв. Богородицы въ Гальберштадтѣ. [3] — Другая, первой половины 14-го вѣка, изображающая трехъ епископовъ, находится въ Екатерининской церкви въ Любекѣ и отличается по крайней мѣрѣ хорошимъ ремесленнымъ исполненіемъ. — Наконецъ большой циклъ изображеній, ветхозавѣтныя и новозавѣтныя сцены (противопоставленныя однѣ другимъ какъ въ такъ-называемой «Библіи нищихъ», Biblia pauperum), вмѣстѣ съ фигурами своеобразно символическаго значенія по сводамъ Маріинской церкви въ Кольбергѣ; онѣ въ ремесленномъ также вкусѣ, но съ разными замысловатыми мотивами въ символическихъ фигурахъ. [4] — Рѣдкое вообще мозаичное производство, котораго образецъ мы видѣли уже въ маріэнбургской рельефной фигурѣ (II, 149), можетъ указать за это время еще одну большую картину Страшнаго Суда въ пражскомъ соборѣ и мученичество евангелиста Іоанна — въ маріэнвердерскомъ. — (О стѣнописи богемской школы рѣчь будетъ впослѣдствіи).

Обратимся теперь къ разсмотрѣнію нѣмецкой досчатой иконописи этого времени. Даже и въ иконахъ начала 14-го вѣка не видно еще особеннаго художественнаго развитія, хотя нерѣдко замѣчается въ нихъ удачное стремленіе къ выраженію дѣтски-яснаго простосердечія и невинности. Два-три образца такого рода можно найдти въ берлинскомъ Музеѣ; нѣсколько отчасти уже очень замѣчательныхъ работъ въ церквахъ Нюрнберга, [5] въ кёльнскомъ Музеѣ, въ фундушевой церкви въ Обервезелѣ (крылья главнаго престола, 1331 г.), въ госларской соборной часовнѣ, у г. Бартельса въ Берлинѣ, въ живописныхъ частяхъ вышеприведеннаго алтарнаго кивота въ Альтенбергѣ на Ланѣ и въ друг. мѣстахъ. — Только съ середины 14-го вѣка произведенія этого рода предстаютъ намъ въ видѣ работъ той или другой извѣстной школы, именно съ тѣхъ поръ какъ они перестали уже исключительно играть роль чахловъ на престольные кивоты, но, составляя главное украшеніе алтарей и т. д., выдѣлывались богато и тщательно, какъ предметы общественнаго и частнаго благочестія.

[1] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, стр. 10. Kunstblatt 1855, стр. 363, 426. (Сообщеніе Мауха, по которому картины эти относятся еще къ 14-му столѣтію — [2] Ближайшія подробности у Куглера въ Kleine Schriften II, 349. — [3] Это живопись въ южномъ крылѣ поперечья. Объ ней и обо всѣхъ прочихъ фрескахъ см. Kugler, Kleine Schriften, I, 140 и Kunstblatt 1845, № 54 (Статью фонъ' Кваста). — [4] Kugler, Pommersche Kunstgeschichte, стр. 182; Kleine Schriften I, 790. [5] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I (Erzgebirge und Franken) Это главный художественный путеводитель по Германіи. — Онъ же въ Kunstblatt 1850 г., стр. 149 и сл., 289 и сл., особенно о богемскихъ миніатюрахъ. – Kleine Schriften II, 180, 286, 524 и въ друг. мѣстахъ.

Первая изъ ближе извѣстныхъ намъ доселѣ нѣмецкихъ школъ живописи была богемская, особенно процвѣтавшая въ царствованіе императора Карла IV (съ 1346 по 1378 г.). Главными мастерами этой школы называютъ Николая Вурмзера изъ Страсбурга, Кундце и Теодориха изъ Праги. Работы ихъ отличаются большою мягкостью, особенно въ колоритѣ; но слишкомъ часто недостаетъ имъ благороднаго чувства формъ, и рисунокъ выходитъ у нихъ по большой части неловкимъ, тяжелымъ и даже грубымъ. Лучшія изъ этихъ работъ, доходящія иногда до высокой степени граціи, приписываются обыкновенно Теодориху. Большинство ихъ (какъ досчатыхъ иконъ, такъ и стѣнописныхъ изображеній) находится въ за́мкѣ Карловъ тынъ (Карльштейнъ), недалеко отъ Праги, гдѣ церковь, Екатерининская часовня, Крестовая часовня и такъ называемый «Штигенгаусъ» почти вполнѣ сохранили свое живописное украшеніе; [1] другія — въ часовнѣ св. Вячеслава въ Прагѣ, тамъ же: въ церкви Тейнъ, въ галереѣ областныхъ чиновъ, въ собраніи картинъ Страховскаго института и въ крытомъ ходѣ св. Іеронима въ Эммаусѣ (множество стѣнописныхъ изображеній), а потомъ въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ; нѣсколько иконъ такого рода есть и въ мюльгаузенской на Некарѣ церкви (основанной однимъ пражскимъ гражданиномъ), Фрески изъ легенды св. Георгія въ за́мкѣ городка Нейгаусъ — произведеніе середины 14-го вѣка, представляющее общій характеръ стиля тогдашней нѣмецкой живописи въ очень пріятной разработкѣ. [2]

Другую значительную школу можно указать съ половины 14-го вѣка въ Нюрнбергѣ, [3] хотя мы и не знаемъ ни одного ея художника по имени. Подъ вліяніемъ приведенныхъ нами выше отличныхъ скульптуръ Зебальда Шонгофера и другихъ мастеровъ, образовался здѣсь и въ живописи такой стиль, въ которомъ существенно преобладаетъ элементъ пластики, всесторонняго обозначенія внѣшней формы. Благородный и строгій замыселъ соединяется здѣсь съ отчетливою моделлировкой и глубокимъ, полносочнымъ колоритомъ; складъ фигуръ вообще пріятный и стройный, головы иногда идеальной красоты. Важнѣйшія произведенія этой школы: такъ-называемый «Имгофовскій» алтарь (послѣ 1361, или только уже 1418—22 годовъ?) въ городскомъ за́мкѣ, Мадонна съ иконодавцами въ церкви св. Лоренца, «Тухеровскій» алтарь въ Богородичной церкви, «Фолькамеровскій» алтарь въ св. Лоренцѣ, «Галлеровскій» въ св. Зебальдѣ; кромѣ того нѣсколько надгробныхъ плитъ въ разныхъ церквахъ и живопись на створахъ или крыльяхъ одного престола въ берлинскомъ музеѣ.

[1] Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, стр. 497, сравни 495. — О большой мозаикѣ, которую императ. Карлъ IV заказалъ неизвѣстному намъ мастеру на южной сторонѣ собора, см. Ambros, Der Dom von Prag, стр. 272. Она представляетъ Страшный Судъ, а въ срединѣ заступниковъ Богеміи, колѣнопреклоненныхъ передъ Христомъ. — О живописи въ часовнѣ св. Вячеслава сравни стр. 189 и сл. Картины Страстей Христовыхъ явно обличаютъ Джоттовское вліяніе, а легенда св. Вячеслава совершенную переработку вначалѣ 16-го столѣтія. — [2] Wocel въ Denkschriften der K. K. Akademie der Wissenschaften, Bd. X, съ рисунками. — [3] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 163 и сл. — v. Rottberg, Nürnberger Briefe, стр. 176 и сл. Онъ же въ Nürnbergs Kunstleben, стр. 28, 34, 47 и сл.

Всѣхъ позже развивается кёльнская школа. [1] Съ весьма ранней поры готическаго стиля живопись достигла здѣсь правда уже нѣкотораго значенія; но своеобразно-блестящій расцвѣтъ ея замѣчается (насколько намъ донынѣ извѣстно) только съ послѣднихъ двухъ десятилѣтій 14-го вѣка. Тутъ предстаетъ она незапно въ удивительной законченности. И здѣсь видимъ мы опять преобладаніе вышеуказанной мягкости, особенно въ отношеніи къ колориту; онъ доходитъ до чрезвычайной теплоты и полносочности, но все же однако такъ, что краски какъ бы удалены отъ васъ легкою пеленой тумана. При этомъ, въ противоположность преждеуказанной неловкой манерѣ богемской школы, рисунокъ выработанъ здѣсь самымъ благороднымъ образомъ; и если, вмѣсто свободы натуральныхъ формъ, онъ держится еще отчасти болѣе условныхъ стилистическихъ правилъ, то въ немъ тѣмъ не менѣе обнаруживается вездѣ чистѣйшее чувство; слѣдуетъ притомъ замѣтить, что формы, особенно лица, вообще носятъ печать какой-то округлости. Но что̀ всего важнѣе, эти внѣшніе элементы живописи служатъ выраженіемъ очаровательнѣйшей пріятности, самому нѣжному настроенію души: это фигуры небесной чистоты, ненарушимаго міра и спокойствія. Тамъ же, гдѣ эта школа переходитъ за черту изображенія душевныхъ состояній и пускается въ область дѣйствія, ей недостаетъ энергіи, а въ картинахъ зла она просто становится забавною, впадая въ смѣшное.

Въ работахъ ея отличаютъ дѣятельность двухъ особенно даровитыхъ мастеровъ, къ которымъ всѣ остальные примыкаютъ по большой части только какъ послѣдователи: ихъ не безъ основанія отождествляютъ съ личностью двухъ прославившихся художниковъ того времени, о которыхъ дошли до насъ нѣкоторыя, хотя и очень ограниченныя, извѣстія. Старѣйшій изъ нихъ былъ мастеръ Вильгельмъ (по фамиліи вѣроятно Герле); онъ процвѣталъ около 1380-хъ годовъ. [2] Отъ единственной работы, которую можно приписать ему съ достовѣрностью, именно отъ фресокъ въ Ганзейскомъ залѣ кёльнской думы, [3] уцѣлѣли только немногіе остатки, нѣсколько мужскихъ головъ съ достойнымъ выраженіемъ. Потомъ за дѣло его же рукъ считаются довольно правдоподобно слѣдующія произведенія: стѣнопись на могильномъ памятникѣ архіепископа трирскаго, Куно фонъ Фалькенштейна въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, 1338 г.; — часть миловидной живописи на приведенномъ уже нами престолѣ въ Іоанновской часовнѣ кёльнскаго собора, прежде въ церкви св. Клары; — алтарный престолъ въ кёльнскомъ городскомъ музеѣ, съ ликами Мадонны и святыхъ, а по наружной сторонѣ крыльевъ съ картиной поруганія Спасителя; чрезвычайно граціозный образъ св. Вероники въ мюнхенской Пинакотекѣ; — стѣнная икона І. Христа на крестѣ, между Маріею, Іоанномъ и четырьмя святыми, въ ризницѣ св. Северина въ Кёльнѣ; — двѣ доски съ изображе-

[1] Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, 228 и сл., 350 и сл., 524. — Kunstblatt 1854, стр. 164 и сл. (сообщенія Ваагена); далѣе: Merlo's Forschungen, und über dieselben, Kunstblatt 1850, стр. 140 и 1853, стр. 49 — Schnaase Kunstgeschichte VI, стр. 409 и сл. — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 60, фигг. 2, 3, 4. — [3] Ср. статью д-ра Эннена въ Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, Heft 7.

ніемъ святыхъ угодницъ въ морицовской часовнѣ въ Нюрнбергѣ, и доска съ 35 маленькими картинами изъ жизни І. Христа въ берлинскомъ музеѣ. Многія работы современниковъ и послѣдователей этого мастера хранятся въ музеѣ, церквахъ и частныхъ собраніяхъ города Кёльна, въ берлинскомъ музеѣ въ мюнхенской пинакотекѣ и т. д.; интересный алтарчикъ находился во владѣніи г-на Лассо̀ (Lassaulx) въ Кобленцѣ. — Другой великій художникъ этой школы слыветъ подъ именемъ мастера



Образъ кёльнской школы. По оригиналу въ берлинскомъ музеѣ.

Стефана (Лотенера или вѣрнѣе Лохнера); [1] онъ посредственно или непосредственно ученикъ предъидущаго, но превосходитъ его глубиною и силою, а также болѣе развитымъ чувствомъ природы, которое явно опирается на выдвинувшуюся между тѣмъ фландрскую школу и мѣстами не только старается достичь, но и подлинно достигаетъ ея разительной естественности. Вотъ приписываемыя ему произведенія въ историческомъ ихъ порядкѣ: фрагменты престольной одежды изъ Гейстербаха (близъ Бонна), куда принадлежатъ также бичеваніе и положеніе во гробъ, хранящіеся въ кёльнскомъ музеѣ, а можетъ-быть и чрезвычайно граціозная св. Урсула на го-

[1] Ср. статью д-ра Эннена въ Kölner Domblatt, за декабрь 1857 г.

лубомъ фонѣ, тамъ же; — такъ-называемый «кёльнскій соборный образъ» (Kölner Dombild), бывшій прежде въ тамошней ратушѣ, 1426 г., [1] —



Св. Урсула съ дѣвственницами. Изъ кёльнскаго соборнаго образа. По гравюрѣ Массана.

величественное и дивно-прекрасное созданіе, изображающее свв. заступниковъ города: на середней доскѣ поклоненіе волхвовъ (трехъ царей-пасты-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 60, фигг. 6, 7, 8. — Дѣло возможное, что Стефанъ вообще процвѣталъ только уже позже, около середины 15-го столѣтія; а въ такомъ случаѣ

рей), на боковыхъ — св. Урсулу съ ея дѣвственницами и св. Гереона съ военною братіей, а по наружности створовъ Благовѣщеніе; — маленькая, въ высшей степени граціозная Мадонна съ ангелами, принадлежащая г-ну Хервегу въ Кельнѣ; — пожалуй еще двѣ иконы въ мюнхенской пинакотекѣ, содержащая въ себѣ каждая по три фигуры святыхъ; наконецъ, можетъ-статься изъ эпохи ранней его дѣятельности, — большая Мадонна въ кёльнской духовной семинаріи. [1] — Ученикамъ Стефана принадлежатъ быть-можетъ вышеупомянутыя стѣнныя изображенія во франкфуртскомъ на Майнѣ соборѣ, сверхъ-то разныя работы въ приведенныхъ нами собраніяхъ, между прочимъ напрестольникъ изъ Лаврентіевской церкви въ Кёльнѣ, нынѣ разнесенный по частямъ: средняя икона, съ изображеніемъ Страшнаго Суда, въ кёльнскомъ музеѣ, внутреннія боковыя иконы, съ мученичествомъ двунадесяти апостоловъ, въ штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ; наружныя стороны, представляющія каждая по́ трое святыхъ, въ мюнхенской пинакотекѣ. Кое-что найдется еще въ церкви св. Урсулы въ Кёльнѣ, иное въ дармштадтскомъ музеѣ и т. д.

Третья значительная школа нѣмецкой живописи этого времени была вестфальская. Въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, принадлежащихъ первой порѣ 15-го вѣка, является она отраслію кёльнской школы. Доказательства этому видимъ въ нѣкоторыхъ картинахъ мюнстерскаго музея; другія — въ Маріинской и Райнольдовской церквахъ въ Дортмундѣ, въ церкви св. Павла въ Зёстѣ и т. д. Кромѣ того должно упомянуть здѣсь объ одномъ колоссальномъ напрестольникѣ въ гёттингенской библіотекѣ, который въ 1424 г. написанъ для тамошней церкви паулиновъ монахомъ Генрихомъ Дудерштадтскимъ и свидѣтельствуетъ въ свою очередь о томъ, какъ далеко простерлось вліяніе кёльнскаго стиля. — Другія картины различныхъ эпохъ вестфальской школы находились въ собраніяхъ г-на Крюгера въ Минденѣ и г-на Бартельса въ Берлинѣ, изъ которыхъ первое въ 1854 г. продано въ Національную Галерею въ Лондонъ.

Италія.

Въ Италіи изо всѣхъ искусствъ богатѣйшимъ образомъ развернулась за этотъ періодъ живопись. [2] Рядомъ съ алтарными иконами предстаетъ намъ

къ этой порѣ пришлось бы отнести и соборный образъ. (Waagen въ Kunstblatt 1854, стр. 164 и сл., гдѣ упоминается также о превосходныхъ миніатюрахъ этой школы въ одномъ молитвенникѣ дармштадтской библіотеки).

[1] Сравни В. Любке въ Kunstblatt 1855, стр. 157, и Schnaase, VI, стр. 451, съ рисункомъ. — [2] Ср. Kugler, Geschichte der Malerei, I, 301 и сл. (гдѣ найдутся дальнѣйшія указанія). — J. Burckhardt, Der Cicerone. — Giov. Rosini, Storia della pittura italiana (Обзоръ развитія итальянской живописи съ помощью хорошаго выбора контурныхъ снимковъ). — Séroux d'Agincourt и мног. др.

великое множество фрескъ, выполненію которыхъ благопріятствовало особенное свойство итальянско-готической архитектуры; въ оригинальныхъ и глубокознаменательныхъ чертахъ развертывается здѣсь тотъ образъ чувствъ и созерцаній, какимъ обусловливался художественный характеръ всего готическаго періода. Съ тѣмъ вмѣстѣ индивидуальности художниковъ пріобрѣтаютъ болѣе ясный отпечатокъ, и вслѣдствіе того явнѣе порозняютъ между собой пошибы различныхъ школъ. Должно тѣмъ не менѣе замѣтить, что готическій стиль былъ введенъ въ итальянскую живопись еще позже нежели въ скульптуру. Это совершилось конечно по примѣру и подъ существеннымъ вліяніемъ послѣдней; причемъ однако мы находимъ, что, въ качествѣ заносонаго элемента, на дальнѣйшее развитіе итальянской живописи подѣйствовала и миніатюрная живопись готическаго стиля, процвѣтавшая во Франціи. Естественную роль посредника въ этомъ смыслѣ играла французская династія, занимавшая со времени Карла Анжуйскаго (съ 1266 г.) неаполитанскій престолъ; рукопись «Тристана», поздней поры 13-го столѣтія, украшенная множествомъ замѣчательныхъ картинъ готическаго стиля и возникшая по всей вѣроятности въ Италіи, при неаполитанскомъ дворѣ (она теперь въ парижской Библіотекѣ), [1] представляетъ любопытное тому свидѣтельство. — Всѣ работы итальянской миніатюрной живописи 14-го вѣка существенно примыкаютъ къ тѣмъ направленіямъ, какія обнаружились въ главныхъ трудахъ по этой части. Покамѣстъ назовемъ здѣсь только одного извѣстнаго флорентинскаго миніатюриста, Дон' Сильвестро, который процвѣталъ около 1350-хъ годовъ и котораго труды превозносятся похвалами. [2]

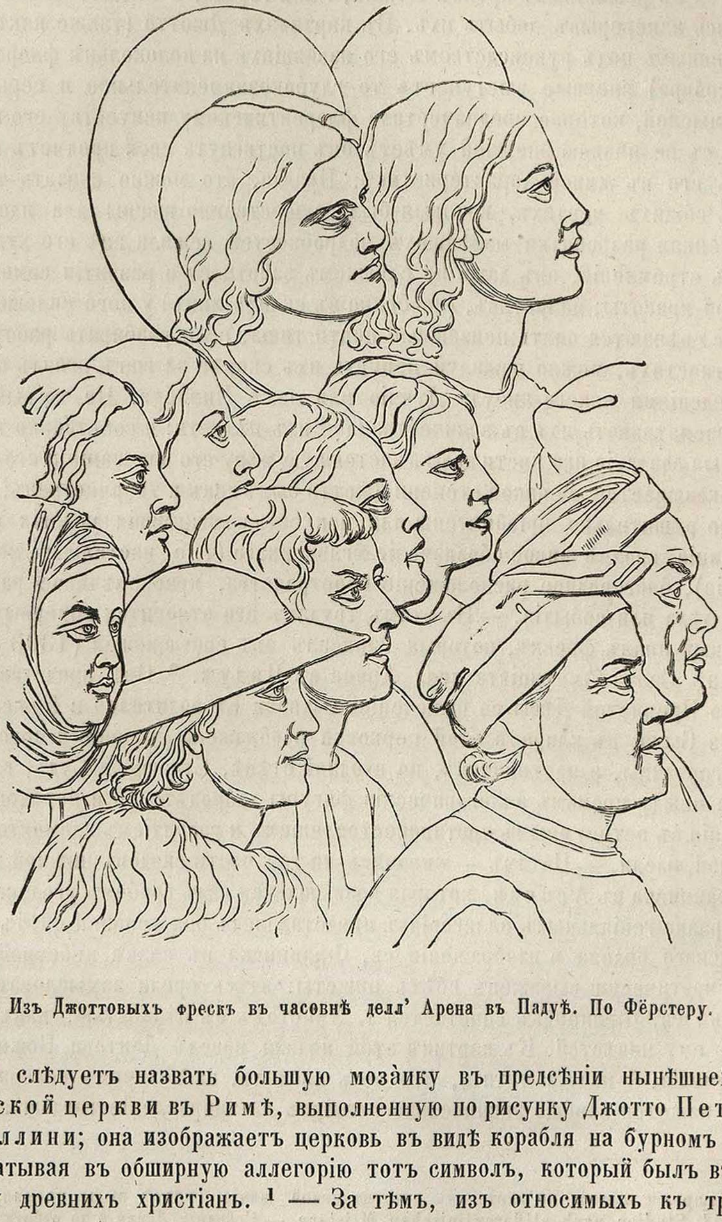
Какъ въ скульптурѣ, такъ и въ живописи готическаго стиля, самая обширная и успѣшная дѣятельность принадлежитъ Тосканѣ. Въ тосканской живописи этого періода выступаютъ два главныхъ направленія или пожалуй двѣ школы: средоточіемъ одной изъ нихъ Флоренція, другой — Сіэна. Разность между двумя этими школами преимущественно основана на томъ, что у Флорентинцевъ и ихъ послѣдователей, замѣчается особенная подвижность и здоровость духа, что они съ бодрымъ сознательнымъ смысломъ входятъ во всѣ разнообразныя жизненныя явленія и высказываютъ соотношеніе земного съ духовнымъ въ богатыхъ поэтическихъ и аллегорическихъ картинахъ; тогда какъ Сіэнцы обнаруживаютъ скорѣе глубокую задушевность чувства, которое не нуждается въ такомъ богатствѣ новыхъ фигуръ, а напротивъ (поскольку дозволяетъ законъ готическаго стиля) придерживается больше старозавѣтныхъ образовъ, только проницая и просвѣтляя ихъ полною любви теплотою. У первыхъ главную роль играетъ стало-быть мыслеобильная композиція и стремленіе къ характеристикѣ, у послѣднихъ — задушевная прелесть отдѣльныхъ фигуръ. Естественно, тутъ дѣло не обошлось безъ разнообразныхъ взаимнодѣйствій, такъ что не вездѣ равно отчетливо подѣляются между собой оба направленія.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 315. — [2] См. приложеніе къ VI тому Вазари, въ изданіи Лемоннье. — Великая и притомъ многообильная миніатюрная живопись начинается впрочемъ только съ 15-го вѣка.

Первый великій мастеръ флорентинской школы, [1] слѣдовавшій готикѣ, былъ Джотто, сынъ Бондоне (съ 1276 по 1336 г.). Мы прежде упоминали объ этомъ художникѣ въ числѣ зодчихъ и ваятелей той эпохи; но главная его дѣятельность принадлежитъ живописи. Произведенія его кисти находятся въ различныхъ краяхъ Италіи, гдѣ и города, и владѣтельныя особы старались наперерывъ добыть ихъ. Въ картинахъ Джотто (также какъ и въ выполненныхъ подъ руководствомъ его изваяніяхъ на колокольнѣ флорентинскаго собора) впервые выступаетъ то глубокознаменательное и серьёзное обиліе мыслей, которое предначертало флорентинскому искусству его направленіе; съ величавою энергіей умѣетъ онъ постигнуть свой предметъ и изобразить его въ живой характеристикѣ. Правда, это можно сказать только о тѣхъ общихъ чертахъ, которыя были существенно важны для идеи цѣлаго; тонкая разработка малѣйшихъ подробностей лежала внѣ его художническихъ стремленій, онъ даже не слишкомъ заботился о развитіи самой благородной красоты; напротивъ, (особенно въ складѣ лицъ) у него сплошь и рядомъ встрѣчаются опять неизящные почти типы; если разбирать работы его въ частностяхъ, можно пожалуй принять ихъ скорѣе за шагъ назадъ передъ произведеніями какого-нибудь Дуччіо или даже Чимабуэ. Не то выйдетъ, если разсматривать ихъ въ величественной ихъ цѣлости; и собственно только обширныя созданія его кисти даютъ настоящую мѣру его дарованія и его души. Здѣсь оказывается, до какой степени Джотто былъ новъ и творчественъ; здѣсь впервые рѣшительно пріобрѣтены для искусства важнѣйшія условія всякой композиціи, вполнѣ живое обозначеніе мгновеннаго (т. е. настоящаго момента дѣйствія), благородное расположеніе пространства, краснорѣчивое развитіе самаго дѣла или событія. — Къ этимъ трудамъ его относится вопервыхъ колосальный циклъ фресокъ, которыя написалъ онъ еще юношей (1303 г.) въ молельнѣ Санта Аннунціата делл' Арена въ Падуѣ. [2] Онѣ представляютъ исторію Пречистой Дѣвы со включеніемъ жизни Ея родителей и Божественнаго Ея Сына; въ клиросѣ этой церковки изображены успеніе и прославленіе Богородицы, а насупротивъ, по входной стѣнѣ, Страшный Судъ, гдѣ выведены между прочимъ аллегорическія фигуры добродѣтелей и пороковъ, — послѣднія съ остроумнымъ противопоставленіемъ и развитіемъ элементовъ задуманной мысли. — Потомъ — живопись на той части сводовъ нижней церкви св. Франциска въ Ассизи, которая возвышается надъ гробомъ угодника. Въ своеобразно-геніальныхъ аллегоріяхъ представляетъ она тройной обѣтъ францисканскаго ордена и изображеніе св. Франциска въ славѣ небесной; особенно поэтически выраженъ обѣтъ нищеты: здѣсь среди замысловатой обстановки св. Францискъ сочетается І. Христомъ съ бѣдностью, какъ обрученною ему невѣстой. Къ картинѣ этой подала поводъ Дантова Божественная Комедія; [3] надо замѣтить, что весь взглядъ, на которомъ основана эта поэма, кажется вообще значительно повліялъ на направленіе тогдашней фло-

[1] Гравюрныя изданія по картинамъ флорентинской школы (кромѣ выше упомянутыхъ): Kuhbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern. — Собраніе Лазиніо по работамъ тѣхъ же мастеровъ. — Lasinio, Pitture a fresco del campo santo di Pisa. — Denkmäler der Kunst, рис. 62, 63. — [2] Selvatico, Sulla capellina degli scrovigni nell' arena di Padova. — E. Förster, Paduanisehe Wandgemälde. — [3] Рай, XI, ст, 58 и сл.

рентинской живописи. (Въ верхнемъ храмѣ церкви св. Франциска есть цѣлый рядъ фресокъ изъ житія этого святого, отчасти также приписываемыхъ Джотто, но скорѣе принадлежащихъ мастеру Парри Спинелли). —



Изъ Джоттовыхъ фресокъ въ часовнѣ делл' Арена въ Падуѣ. По Фёрстеру.

Далѣе слѣдуетъ назвать большую мозаику въ предсѣніи нынѣшней Петровской церкви въ Римѣ, выполненную по рисунку Джотто Петромъ Каваллини; она изображаетъ церковь въ видѣ корабля на бурномъ морѣ, вырабатывая въ обширную аллегорію тотъ символъ, который былъ въ ходу еще у древнихъ христіанъ. [1] — За тѣмъ, изъ относимыхъ къ трудамъ

[1] Изъ самостоятельныхъ работъ Каваллини сохранились мозаики на стѣнѣ клиросной впа-

Джотто фрескъ должно еще назвать одну Мадонну, окруженную королемъ Робертомъ съ его семьею, въ бывшей трапезницѣ храма Санта Кьяра въ Неаполѣ, [1] и величественную Тайную Вечерю въ трапезницѣ Санта Кроче во Флоренціи; впрочемъ въ новѣйшее время отсудили у него послѣднюю и думаютъ, что это работа Таддео Гадди. Далѣе — фрески двухъ часовень той же церкви и значительные остатки фрескъ въ часовнѣ Палаццо дель Подеста́, съ портретомъ Данта. [2] Остальныя приписывавшіяся ему прежде работы относятъ теперь, съ большею, какъ думаютъ, вѣроятностью, къ именамъ другихъ совсѣмъ художниковъ. — Полный содержанія циклъ стѣнныхъ картинъ по своду маленькой церкви Санта Марія делл' Инкороната въ Неаполѣ, [3] который также пріурочивали прежде къ трудамъ Джотто, навѣрно не его руки, но безъ сомнѣнія выполненъ однимъ изъ даровитыхъ его послѣдователей. Это—изображеніе семи таинствъ и аллегорическій образъ Церкви, — глубокомысленныя созданія, въ которыхъ виденъ вмѣстѣ и полнохарактерный взглядъ на жизнь.

Немногія дошедшія до насъ запрестольныя иконы руки Джотто представляютъ гораздо меньше интереса, какъ и слѣдовало ожидать по художественной его особенности. На нѣкоторыхъ стоитъ его имя: одна, увѣнчаніе Царицы Небесной, находится въ церкви Санта Кроче во Флоренціи; отъ другой середній образъ, Мадонна, хранится въ галереѣ Брера въ Миланѣ, а боковые, съ ангелами и святыми, въ болоньской пинакотекѣ; третья, изъ церкви Сан' Франческо въ Пизѣ, теперь въ луврскомъ собраніи въ Парижѣ, представляетъ св. Франциска пріемлющимъ язвы Христовы, съ другими мелкими изображеніями по пределлѣ, то-есть исподнему тяблу. Въ ризницѣ Петровской церкви въ Римѣ хранятся разныя иконы, составлявшія въ ней одежду престола (алтарное украшеніе). За тѣмъ слѣдуетъ назвать рядъ двадцати шести небольшихъ иконъ, представляющихъ геніальнымъ опять образомъ сцены изъ жизни І. Христа и св. Франциска. Первоначально писаны онѣ для ризницы церкви Санта Кроче во Флоренціи; теперь двадцать изъ нихъ находятся въ тамошней академіи, двѣ въ берлинскомъ музеѣ, четыре въ частныхъ рукахъ. — Наконецъ должно еще привесть одну рукопись съ миніатюрами, также слывущими работой Джотто; рукопись заключаетъ въ себѣ житіе св. Георгія и хранится въ архивѣ Петровской церкви въ Римѣ.

Къ Джотто примыкаетъ значительное число другихъ художниковъ (хотя отчасти и неизвѣстныхъ намъ поименно). Изъ настоящихъ учениковъ его первымъ должно выставить Таддео Гадди (род. около 1300 г.). Художникъ этотъ обнаруживаетъ особенный талантъ въ изображеніи миловидныхъ, болѣе идиллическихъ моментовъ жизни, при чемъ много помогаетъ ему тонко вырабатывающая и нѣжно завершающая техника. Главною работой его,

дины въ церкви Санта Марія ин' Трасте́вере въ Римѣ, изображающія жизнь Пресв. Дѣвы; напротивъ мозаики по фасаду св. Павла погибли въ большой пожаръ 1823 г.

[1] Снимки въ H. W. Schulz, Denkmäler Unter-Italiens. — [2] Это и многое другое издано Аронделевскимъ Обществомъ. — [3] St. d' Aloe, Peintures de Giotto.

выдающей эти преимущества, слѣдуетъ назвать стѣнописныя изображенія изъ житія Пресв. Богородицы, выполненныя имъ въ Санта Кроче во Флоренціи (часовня Барончелли). Хорошій подражатель его направленія написалъ въ ризницѣ той же церкви другое житіе Богоматери и св. Маріи Магдалины. Но къ числу важнѣйшихъ созданій, вызванныхъ примѣромъ Джотто, относятся тѣ фрески, которыми самъ Таддео и Сіэнецъ Симоне



Изъ фрескъ Таддео Гадди въ Санта Кроче, во Флоренціи. По Лазиніо.

(и Мартино (съ 1323 по 1355 и далѣе) росписали капитульный залъ дтакъ-называемую «Часовню Испанцевъ») при церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи. На алтарной стѣнѣ написана здѣсь исторія Страстей Христовыхъ; на стѣнѣ влѣво отъ входа образъ Церковной Мудрости, съ главною фигурой св. Ѳомы Аквинскаго, въ разнообразной символической и аллегорической обстановкѣ, — необыкновенно величавое, глубокомысленное и поразительное созданіе; на стѣнѣ вправо Церковь изображена въ мірской ея дѣятельности, при чемъ выдвинутъ на первый планъ орденъ Доминиканцевъ. Фрески съ входной стороны бо́льшею частью совсѣмъ выцвѣли; живопись по своду нарочито относится къ тому либо другому изъ стѣнныхъ изображеній. Хорошія запрестольныя иконы Таддео Гадди можно видѣть во Фло-

рентинской академіи и въ берлинскомъ музеѣ. – Сынъ Таддео, Анджоло Гадди, является способнымъ техникомъ и совсѣмъ не безталаннымъ подражателемъ Джотто; только у него по большой части недостаетъ мѣры, серьёзности и глубины. Ему принадлежатъ фрески въ клиросѣ Санта-Кроче во Флоренціи (легенда о св. Крестѣ) и въ часовнѣ «Пречестного пояса» въ соборѣ города Прато (исторія св. Дѣвы и Ея пояса). — Такимъ же подражателемъ былъ Джоттино, по настоящему Томмазо ди Стефано. Его работы легенда св. Сильвестра въ Санта-Кроче во Флоренціи (часовня Барди), и увѣнчаніе Царицы Небесной въ нижнемъ храмѣ Сан' Франческо въ Ассизи.

Новыя и знаменательныя явленія предстаютъ во флорентинскомъ искусствѣ за вторую половину 14-го столѣтія. Изъ нихъ вопервыхъ слѣдуетъ назвать труды ученика Таддео Гадди, Джованни да Мелано (вѣроятно изъ Милана), который съ нѣжностью своего учителя, почти отходя уже отъ флорентинскаго направленія, соединялъ глубокую задушевность экспрессіи и притомъ превосходилъ своихъ современниковъ въ закругленности и выработкѣ формъ. Его руки житіе Богородицы на сводѣ поперечья нижняго храма Сан' Франческо въ Ассизи, осьмичастный напрестольникъ, бывшій прежде въ поперечьи церкви Оньисанти (Всѣхъ Святыхъ) во Флоренціи, [1] и незначительная впрочемъ Піэта̀, т. е. плачь Богоматери надъ тѣломъ Іисуса, въ тамошней академіи.

Къ важнѣйшимъ и величавѣйшимъ еще произведеніямъ флорентинскаго искусства принадлежатъ живописныя работы Андрея ди Чоне (Орканьи), умершаго въ 1376 г., и о которомъ упоминалось уже по части архитектуры и ваянія. Изъ нихъ вопервыхъ должно отмѣтить находящіяся въ Санта Марія Новелла (часовня Строцци) во Флоренціи. Запрестольный образъ этой часовни, Спаситель со святыми угодниками, обозначенъ именемъ мастера и 1357-мъ годомъ; на оконной стѣнѣ часовни написалъ онъ Страшный Судъ, на стѣнѣ влѣво картину Рая, — Христа съ Пречестною Дѣвой, окруженныхъ ангелами, и лики блаженныхъ и святыхъ. Изображенія эти проникнуты высокимъ, благороднымъ чувствомъ красоты, и невольно приковываютъ взоръ глубиной и силой экспрессіи, соединенной съ самой тщательной технической обработкой. Противъ Рая, на правой боковой стѣнѣ, представленъ Адъ, вовсе не художественное произведеніе, приписываемое брату Андрея, Бернарду Орканьѣ. — Не столь совершенны въ техникѣ и не такъ нѣжны въ чувствѣ подробностей, но чрезвычайно величавы въ развитіи замысла, двѣ колосальныя фрески въ пизанскомъ Кампо Санто, также приписываемыя Андрею. Одна изъ нихъ называется «Торжество Смерти» и представляетъ въ нѣсколькихъ сценахъ поразительное изображеніе того, какъ всякая утѣха и слава міра обречены на смертную погибель; картину эту можно назвать живописною поэмой, и подлинно едвали она не превосходитъ своей поэтической силою всѣ другія произведенія готическаго періода. Другая

[1] Тщательно возстановленный, онъ хранится теперь въ новомъ кабинетѣ флорентинскихъ Уффицій, открытомъ съ сентября 1861 г.

картина представляетъ Страшный Судъ; и здѣсь видна та же глубина и энергія мысли, да сверхъ того она отличается еще высокимъ величіемъ композиціи, оставшейся надолго образцомъ для подобнаго рода изображеній. Третья, опять уже не такъ изящная, картина, представляющая Адъ, и здѣсь также



Изъ Торжества Смерти, работы Орканьи. По Лазиніо.

приписывается Бернарду. — Одна изъ значительнѣйшихъ досчатыхъ иконъ Орканьи — большое увѣнчаніе Царицы Небесной, прежде въ Сан' Піэтро Маджоре во Флоренціи, а теперь въ лондонской Національной Галереѣ.

Къ вышеназваннымъ произведеніямъ живописи примыкаетъ въ пизанскомъ Кампо-Санто значительное число другихъ картинъ готическаго стиля. Онѣ представляютъ отличные образцы дальнѣйшаго развитія флорентинской школы. Должно однако указать напередъ тамъ же на нѣкоторыя картины, предшествовавшія Торжеству Смерти и принадлежащія одному изъ старшихъ мастеровъ (Бонамико Буффальмако, по Вазари): это сцены изъ жизни І. Христа. — За картиной Ада Бернарда Орканьи слѣдуетъ большая и замысловатая картина жизни ѳиваидскихъ пустынниковъ, которая судя по мертвенности общаго расположенья и по отсутствію перспективы, вполнѣ еще примыкаетъ къ византійскимъ образцамъ; исполнителемъ ея не безъ основанія считаютъ Сіэнца Піэтро Лоренцетти (котораго Вазари ошибочно назвалъ Лаурати). — Далѣе идутъ исторіи св. Раніэра; верхнія фрески, на которыхъ изображена часть этого житія, писаны между 1360 и 1370 гг. какимъ-то технически-ловкимъ мастеромъ, который, если и дѣйствительно прозывался Симономъ Сіэнскимъ, то общаго съ Симоне да Мартино имѣлъ развѣ только имя да родину; нижнія выработаны гораздо благороднѣе Антоніемъ Венеціано около 1386 г. — Потомъ предстаютъ житія свв. Эфеса и Потита, написанныя къ концу 14-го столѣтія мастеромъ Спинелло Аретино

и отличающіяся большою энергіей замысла и живою, характерной экспрессіей душевныхъ движеній. Тому же, крайне плодовитому, художнику принадлежатъ въ сіэнскомъ городскомъ палаццо исторіи раздора между императоромъ Фридрихомъ I и папою Александромъ III, а также еще тщательнѣе выполненныя и превосходно сохранившіяся сцены изъ житія св. Бенедикта въ ризницѣ Сан' Миніато во Флоренціи. Написанное имъ въ церкви Санта Марія дельи Анджоли въ Ареццо низверженіе злыхъ ангеловъ теперь болѣе не существуетъ. Досчатыя иконы его кисти попадаются въ разныхъ мѣстахъ, наприм. въ берлинскомъ музеѣ. — За фресками Спи-



Мученичество св. Эфеса, работа Спинелло Аретино. По Лазиніо.

нелло слѣдуютъ въ пизанскомъ Кампо-Санто сцены изъ жизни Іова, писанныя съ 1370 по 1372 г. Франческомъ да Вольтерра (и напрасно относимыя къ трудамъ Джотто); въ нихъ развита сильная, полная величавой тревоги жизнь. — Наконецъ тамъ же надо указать на исторіи изъ книги Бытія, писанныя въ концѣ 14-го вѣка вѣроятно Петромъ ди Пуччіо (Вазари относитъ ихъ къ работамъ Буффальмако); онѣ тоже привлекательны, какъ свѣжимъ воззрѣніемъ на жизнь, такъ и серьёзною разработкой.

Здѣсь должно еще упомянуть объ одномъ значительномъ, но малоизвѣстномъ мастерѣ, Флорентинцѣ Николаѣ ди Піэтро, который около 1390 г. написалъ въ капитульной залѣ монастыря Сан' Франческо въ Пизѣ исторію Страстей Христовыхъ. Какъ ни мало уцѣлѣло теперь изъ этихъ работъ, въ нихъ обнаруживается столько же чувства красоты, сколько и глубокой заду-

шевности выраженія. Тѣмъ же художникомъ писаны вопервыхъ сцены изъ исторіи Матѳея, украшающія одну палату францисканскаго монастыря въ Прато, а вовторыхъ повидимому и нѣкоторыя картины Страстей Христовыхъ въ ризницѣ Санта Кроче во Флоренціи; работы эти однакожъ не столь совершенны какъ сейчасъ названныя пизанскія. — Одинъ изъ послѣднихъ Флорентинцевъ Джоттовскаго направленія Биччи ди Лоренцо, [1] жившій около половины 15-го столѣтія, повторяетъ типы этой школы въ посредственномъ, но привлекательномъ кротостью выраженія, характерѣ. Лучшая оставшаяся отъ него работа — картина храмоосвященія въ ложѣ церкви Санта Марія Нова во Флоренціи; есть сверхъ-того цѣлый рядъ апостоловъ и святыхъ его кисти въ часовняхъ у поперечья и клироса тамошняго собора и одна запрестольная икона въ Уффиціяхъ.

Изъ мастеровъ сіэнской школы надо вопервыхъ назвать Уголино да Сіэна, умершаго въ 1339 г. Этотъ художникъ знаменуетъ собой переходъ отъ прежняго Дуччіевскаго направленія къ разсматриваемому здѣсь періоду. Важнѣйшимъ произведеніемъ его была состоящая изъ многихъ живописныхъ досокъ одежда главнаго престола церкви Санта Кроче во Флоренціи; вся она разнесена; часть досокъ находилась еще недавно въ собраніи Юнга Оттли въ Лондонѣ. [2]

Самымъ значительнымъ мастеромъ этой школы былъ Симоне ди Мартино, ошибочно прозванный Симоне Мемми (съ 1276? по 1344 г.). Картины его составляютъ самую рѣшительную противоположность съ произведеніями флорентинскаго его современника, Джотто. Въ нихъ главное не обиліе идей, не живой смыслъ къ измѣнчивымъ формамъ внѣшней жизни; а нѣжная, почти просвѣтленная жизнь души, которая придаетъ фигурамъ его выраженіе глубоко-трогательной жажды неба и преданности, которой прямымъ слѣдствіемъ является пріятнѣйшій складъ формы, самый кроткій колоритъ, полное любви и смысла выполненіе, — правда все это еще въ извѣстныхъ намъ предѣлахъ готическаго стиля. Впрочемъ работы его не часто встрѣчаются любителю. Особенно должно привести: писанный въ 1330 г. большой фресковый образъ Богоматери, окруженной святыми, въ судебномъ залѣ городского палацццо въ Сіэнѣ; — маленькій престолъ, съ Богородицей и двумя святыми, въ сіэнской академіи; многочастный запрестольный образъ, за его подписью, въ орвіэтской церкви Сан' Доменико; — возложе-

[1] Въ Archivio Storico, съ іюня по сентябрь 1860 г., Гаэтано Миланези многочисленными документами ясно доказалъ, что все повѣствуемое у Вазари о Лоренцо ди Биччи, относится къ сыну его, Биччи ди Лоренцо (1373—1452 гг.); сынъ же этого Биччи, Нери ди Биччи, продолжалъ вмѣстѣ съ множествомъ учениковъ и помощниковъ картинное производство своего отца. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, стр 393.

ніе на Роберта I королевской короны братомъ его, св. Людовикомъ, вмѣстѣ съ другими дѣяніями святого, въ Сан' Лоренцо Маджоре въ Неаполѣ, также обозначенное его именемъ; — Благовѣщеніе въ галереѣ Уффицій, писанное Симоне въ 1333 г. вмѣстѣ съ родственникомъ его Липпо Мемми; — Марія съ Іосифомъ и отрокомъ Іисусомъ, 1342 г., въ ливерпульскомъ институтѣ въ Англіи; одинъ образъ Богоматери побольше, другой поменьше въ берлинскомъ музеѣ; небольшая чечырехчастная икона, за подписью, въ антверпенскомъ музеѣ. — Потомъ одна изящная миніатюра (съ его именемъ) въ рукописи Виргилія, хранящейся въ Амвросіанской библіотекѣ въ Миланѣ. Кажется, Симоне принималъ участіе и въ миніатюрахъ одной лицевой библіи парижской Библіотеки; по крайней мѣрѣ онѣ большею частію очень близки къ его направленію. [1] — Кисти сейчасъ названнаго Липпо Мемми принадлежитъ большая фресковая икона Богоматери со святыми и ангелами (1317 г.) въ ратушѣ города Сан' Джиминьяно, и потомъ (означенный его именемъ) чрезвычайно пріятный и очень близко подходящій къ работамъ Симоне образъ Богородицы — у г-на Фёрстера въ Берлинѣ.

Повидимому въ школѣ Дуччіо, но вмѣстѣ и подъ вліяніемъ Симоне, образовались современники его Піэтро и Амброджо Лоренцетти. Первому принадлежитъ вышепомянутая старобытная картина въ пизанскомъ Кампо-Санто, которой сюжетъ, жизнь святыхъ пустынниковъ, обработалъ онъ еще въ прекрасной маленькой иконѣ флорентинскихъ Уффицій; тамъ же находится его работы запрестольный образъ Мадонны съ ангелами (1340 г.), а другой, Рождества Богородицы (1342 г.), въ ризницѣ сіэнскаго собора. Болѣе знаменитый братъ его, Амброджо ди Лоренцо, написалъ большія фрески въ «залѣ самострѣловъ» (Sala delle balestre) городского палаццо въ Сіэнѣ, изображающія хорошее и худое правленіе съ ихъ разными послѣдствіями; композиція этихъ фрескъ идетъ преимущественно въ Джоттовскомъ направленіи, причемъ мастеръ обнаруживаетъ замѣчательное стремленье къ разнообразію физіономій, къ живости движеній и экспрессіи, а въ прямолинейныхъ его профиляхъ видно сродное Сіэнцамъ особенное чувство красоты. — Нѣсколько стѣнописныхъ его работъ открыто недавно въ сіэнской церкви Сан' Франческо. — Во второй половинѣ 14-го столѣтія слѣдуетъ особенно указать на живописца Бе́рну (или Ба́рну), котораго нѣсколько фрескъ сохранилось въ церкви города Сан' Джиминьяно.

Еще связаннымъ стариной является Таддео ди Ба́ртоло (съ 1363 по 1422 г.), который однакожь не только сохранилъ при этомъ даже и въ мѣньшихъ своихъ образа́хъ ту задушевность и кротость чувства, то почти скорбное томленіе, которыя свойственны сіэнской школѣ, но перенесъ ихъ и въ Перуджію, привилъ ихъ школѣ умбрійской. Къ раннимъ его произведеніямъ принадлежатъ нѣсколько иконъ въ Перуджіи, именно тѣ, что хранятся тамъ въ академическомъ собраньи (между ними одинъ запрестольный образъ 1404 г.). Другія иконы его работы можно видѣть въ сіэнской академіи.

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 317-е.

Полны достоинства и хватающей за сердце силы фресковыя изображенія, которыми около 1407 г. украсилъ онъ часовню городского палаццо въ Сіэнѣ; они представляютъ сцены успенія Божіей Матери. Въ 1414 г. онъ написалъ въ предсѣніи той часовни галерею отличныхъ мужей древности; но этимъ работами выступилъ уже изъ своего завѣтнаго направленья, и онѣ вслѣдствіе того отстаютъ отъ прежнихъ.

Сіэнскіе живописцы, явившіеся въ дальнѣйшемъ теченіи 15-го вѣка, остаются болѣе или менѣе вѣрны типамъ готическаго стиля и направленію прежденазванныхъ мастеровъ, но не обнаруживаютъ по большой части особенной художественной силы. Изъ нихъ слѣдуетъ привести: Доменико ди Бартоло, сродника Таддео, Сано ди Піэтро, Джованни ди Паоло, Лоренцо ди Піэтро, Гвидоччіо Кодзарелли и друг. Есть однакожь и такіе, которые далеко возвышаются надъ уровнемъ посредственности своихъ современниковъ; таковъ не оцѣненный еще по заслугамъ зодчій и живописецъ Франческо ди Джорджіо Мартини (съ 1439 по 1502 г.), котораго мелкія работы (въ сіэнской академіи, во флорентинскихъ Уффиціяхъ) отличаются изящными архитектурными фонами съ изобиліемъ разныхъ украшеній, а также превосходнымъ рисункомъ, пріятнымъ, свѣтлымъ тономъ колорита и самой тщательной законченностью. Другой доселѣ непризнанный плодовитый талантъ былъ Маттео ди Джованни (около 1475 г.), котораго обыкновенно зовутъ Маттео да Сіэна; его запрестольный образъ въ церковкѣ Мадонна делла Неве въ Сіэнѣ одно изъ граціознѣйшихъ произведеній конца 15-го столѣтія.

Съ наступленіемъ 15-го вѣка начался во флорентинской школѣ тотъ рѣшительный поворотъ художественнаго развитія, который, отстранивъ готическіе типы, вызвалъ независимое, натуралистическое стремленіе. Однакожь нѣкоторые художники во Флоренціи остались вѣрны прежнему направленью, и особенно слѣдуетъ отмѣтить изъ нихъ двоихъ (оба они монахи), которые съумѣли снова придать готическому стилю удивительно пріятный характеръ и въ нѣкоторомъ смыслѣ помирить его съ измѣнившимися требованіями времени. Одинъ былъ камальдульскій монахъ, Дон' Лоренцо. Ему принадлежитъ между прочимъ большой напрестольникъ (отмѣченный 1414-мъ годомъ), котораго главная доска представляетъ увѣнчаніе Царицы Небесной и который теперь въ церкви аббатства Черрето, близъ Чертальдо. (Вѣроятно это именно та работа, которая выполнена была Дон' Лоренцомъ для церкви флорентинскаго монастыря его, Санта Марія дельи Анджели, извѣстнаго своей любовью къ искусствамъ). [1] Другое его произведеніе, запрестольный образъ Благовѣщенія, гдѣ особенно привлекательна середняя

[1] Gaye, Lorenzo Monaco, въ Шорновомъ Kunstblatt 1841, № 82.

доска сценами изъ отроческой жизни Спасителя, находится въ церкви св. Троицы во Флоренціи; наконецъ одна изъ главныхъ его иконъ, Поклоненіе Волхвовъ, хранится тамъ въ Уффиціяхъ. Въ работахъ этихъ Дон' Лоренцо является даровитымъ и полнымъ души послѣдователемъ направленія Таддео Гадди.

Невпримѣръ значительнѣй его былъ другой мастеръ, доминиканскій монахъ Фра Джованни Анджелико да Фіэзоле (съ 1387 по 1455 г.).[1]



Группа пророковъ въ орвіэтскомъ соборѣ, работы Фіэзоле. По Розини.

Этого художника можно назвать послѣдователемъ направленія Симоне ди Мартино (да кажется онъ и въ самомъ дѣлѣ воспитался болѣе по сіэнскимъ нежели по флорентинскимъ образцамъ). Та нѣжная утонченность замысла, то глубокое внутреннее млѣніе, та религіозная преданность, та исполненная

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 67, фигг. 1, 2, 3.

любви разработка, которыя замѣтны тамъ, встрѣчаются опять и въ его картинахъ; но при этомъ онъ умѣетъ доводить эффектъ ихъ до большей еще поразительности тѣмъ, что душевныя состоянія изображаемыхъ имъ лицъ не обозначаетъ однѣми только общими чертами, но, согласно требованіямъ своего времени, вырабатываетъ каждое во всей его индивидуальности. Это можно сказать по крайней мѣрѣ о тѣхъ произведеніяхъ, которыя не выходятъ изъ круга религіозныхъ его чувствъ; гдѣ же, напротивъ, онъ пускался въ изображенія энергическихъ поступковъ человѣка, тамъ сила его оказывалась недостаточной. — Работы его впрочемъ не рѣдки. Изъ нихъ особенно важны фрески, которыми онъ богато украсилъ монастырь своего ордена, Сан' Марко, во Флоренціи; много ихъ разбросано по кельямъ, а также въ корридорахъ и крытыхъ ходахъ этого монастыря; чрезвычайно величественна фреска въ капитульной залѣ, гдѣ онъ изобразилъ Распятіе, чествуемое многочисленнымъ ликомъ святыхъ. Другія значительныя фрески есть въ Богородичной часовнѣ орвіэтскаго собора, гдѣ особенно пророки несомнѣнное произведеніе его руки, тогда какъ нѣкоторыя изъ этихъ фрескъ, даже самъ Судія Міра, выполнены по его рисункамъ мастеромъ Беноццо и другими учениками; позднѣйшей порѣ его принадлежатъ фрески въ часовнѣ Николая V въ римскомъ Ватиканѣ, [1] съ житіями свв. Стефана и Лаврентія. Далѣе должно привесть много запрестольныхъ иконъ и мелкихъ образо́въ другого рода. Драгоцѣнныя собранія ихъ находятся во флорентинской академіи [2] и въ Уффиціяхъ, а также въ церквахъ Сан' Доме́нико, Джезу́ и другихъ, горнаго городка Кортоны. Три раки, съ чрезвычайно нѣжными фигурами святыхъ, хранятся въ ризницѣ храма Санта Марія Новелла во Флоренціи; другія вещи въ церкви и ризницѣ Сан' Доменико въ Перуджіи. Значительна икона увѣнчанія Царицы Небесной въ парижскомъ музеѣ, [3] и едвали менѣе достойна удивленія картина Страшнаго Суда, прежде въ собраніи кардинала Феша въ Римѣ, а теперь въ рукахъ лорда Варда въ Лондонѣ, и т. д.

Въ верхней Италіи позже чѣмъ въ Тосканѣ самобытно выступаютъ значительныя явленія по части живописи; побужденіе къ этому шло, кажется, особенно отъ Джотто, благодаря его работамъ и ученикамъ. Готическій стиль продолжается здѣсь по большой части до середины 15-го столѣтія.

Прежде всего слѣдуетъ назвать Болонью, гдѣ, правда уже къ концу 13-го вѣка, является именитый мастеръ, но все еще близкій къ старому, византійскому пошибу: это, извѣстный по хвалебному стиху Данта, [4] Франко

[1] F. Giangiacomo, Le pitture della Cap. di Niccolo V. etc. — [2] Очерки цѣлаго ряда мелкихъ иконъ изъ жизни Іисуса изданы трудами Нокки (Nocchi). — [3] Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc. von J. von Fiesole. — [4] Чистилище, XI.

Болоньезе, преимущественно впрочемъ миніатюристъ. Образъ съ пометою 1312 г. приписывается ему ошибочно. Тонкой нѣжностью своихъ Мадоннъ отличались: въ первой половинѣ 14-го вѣка Болонецъ Витале далле Мадонне, [1] и еще болѣе къ концу столѣтія — Липпо ди Дальмазіо. Менѣе интересны другія произведенія болоньскихъ живописцевъ этого времени, каковы Симонъ, Лоренцо и Кристофоро изъ Болоньи, Якобусъ Паули, Петрусъ Іоганнисъ (т. е. попросту Яковъ Павловъ, Петръ Ивановъ) и друг. Работы этой школы находятся преимущественно въ болоньскихъ церквахъ дель Кампо-Санто и делла Медзаратта, а также и въ мѣстной пинакотекѣ (картинной галереѣ).

Важнѣе Болоньи Верона, гдѣ многія фрески выполнены вначалѣ 14-го столѣтія самимъ Джотто и его учениками; изъ нихъ — кромѣ обширной стѣнописи въ Аренѣ (древнемъ римскомъ амфитеатрѣ) — уцѣлѣли нѣкоторые прекрасные остатки, наприм. въ церкви св. Анастасіи. Здѣсь, во второй половинѣ 14-го вѣка, процвѣтали Туроне (напрестольникъ 1360 г. въ городскомъ собраніи) и Стефано да Цевіо [2] (стѣнная живопись въ церквахъ Сан' Фермо и Сант' Эвфемія), два достойные художника. Непримѣръ значительнѣй два мастера, вѣроятно веронскіе уроженцы, но дѣйствовавшіе особенно въ Падуѣ и уже далеко шагнувшіе за грани джоттовскаго стиля, благодаря болѣе отчетливой характеристикѣ въ выраженіи и жестѣ и болѣе многосторонней живописной разработкѣ сюжетовъ. Одинъ изъ нихъ — Альдигьеро да Цевіо; его работы цѣлый рядъ фресокъ въ церкви св. Антонія въ Падуѣ (часовня Сан' Феличе), написанныхъ около 1370 г.; это именно бо́льшая часть тѣхъ, которыя содержатъ въ себѣ исторію св. Іакова старшаго. Позднѣйшія картины этого цикла и находящееся въ той же часовнѣ живописное изображеніе Распятія исполнены Джакопомъ д'Аванцо, который, начиная съ 1377 г., трудился также надъ росписью стѣнъ часовни Сан' Джорджіо (близъ церкви св. Антонія) въ Падуѣ, гдѣ представлены разныя библейскія и легендарныя сцены. Эти работы Джакопо имѣютъ особенную цѣну для исторіи развитія итальянской живописи; не равняясь конечно глубиною мысли съ произведеніями какого-нибудь Джотто или Орканьи, отличаются онѣ живымъ подражаніемъ образцамъ природы, преимущественно же яснымъ и сознательнымъ понятіемъ законовъ цвѣтоявленія и перспективы, доходящимъ иногда до попытокъ породить оптическій обманъ; въ нихъ впервые обнаруживается существенное значенье (т. е. индивидуальная особенность) живописи. [3] — Другой, знаменитый въ свое

[1] Образъ въ болоньской пинакотекѣ, съ пометою Vitalis de Bononia fecit 1320 (т. е. писалъ Виталій изъ Болоньи 1320 г.), очень хорошее произведеніе, съ нѣжной и одушевленною экспрессіей въ головахъ. О. М. (Какъ это примѣчаніе, такъ и слѣдующія, обозначенныя буквами О. М., принадлежатъ извѣстному знатоку живописи, Оттону Мюндлеру, который вызвался помочь профессору Любке при изданіи Куглерова труда). — [2] Стефано захватываетъ впрочемъ и значительную часть 15-го вѣка, какъ доказываетъ навѣрно принадлежащій ему образокъ Поклоненія Волхвовъ (съ пометою 1435 г.) въ галереѣ Брера въ Миланѣ. Вопреки этой пометѣ, образокъ считался до сихъ поръ работою Стефано Фіорентино, ученика и современника Джотто, и значится подъ его именемъ въ сочиненіи Розини. О. М. — [3] E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — Насчетъ имени и происхожденія д'Аванцо изслѣдованія не приведены еще къ концу.

время, мастеръ былъ Гваріэнто, который написалъ между прочимъ въ 1365 г. фреску Рая въ залѣ Большого Совѣта въ Венеціи. — Одновременно съ этими мастерами правда работали въ Падуѣ и другіе еще подражатели школы Джотто, но въ рукахъ ихъ стиль послѣдней выступаетъ только уже до-



Стѣнная икона Джакопа д'Аванцо въ Падуѣ. По Фёрстеру.

вольно мертвенно: Джованни и Антоніо Падовано (фрески баптистерія и часовни св. Луки въ церкви св. Антонія), позже ихъ Джованни Миретто (около 1420 г., весьма обширныя фрески астрологическаго содержанія въ Судебной Палатѣ, Sala della ragione) и проч. — Въ раннюю пору 15-го вѣка процвѣталъ Веронецъ Витторе Пизано (или Пизанелло), отличающійся пріятностью и нѣжностью движеній и характеровъ. Ему приписываютъ между прочимъ стѣнное изображеніе Благовѣщенья въ церкви Сан' Фермо и Мадонну съ ангелами и святыми въ городскомъ собраніи въ Веронѣ. Одинъ очень еще старобытный образокъ, но привлекательный гармонически-блестящею отдѣлкой, св. Антоній Великій и св. Георгій, которымъ является Богоматерь съ Младенцемъ, обозначенный *pi*, то-есть Pisanus (Пизано), изъ собранія Костабили въ Феррарѣ перешелъ недавно въ Англію. Въ позднѣйшую пору жизни художникъ этотъ склонился болѣе къ новому направленію искусства; сюда именно принадлежатъ его пластическія работы (медали), второй четверти 15-го столѣтія. Объ нихъ скажемъ мы подробнѣе послѣ.

Далѣе, изъ ломбардскихъ художниковъ особенно должно замѣтить: Ѳому де Мутина (т. е. изъ Модены), кажется родомъ Тревизанца, процвѣтавшаго около середины столѣтія и отчасти подходящаго въ своихъ работахъ къ простой граціи Витале Болоньскаго. (Отличныя фрески 1352 г. въ капитульной залѣ при церкви св. Николая въ Тревизо; двѣ иконы въ Крестовой часовнѣ зáмка Карловъ тынъ въ Богеміи; запрестольный образъ въ императорской вѣнской галереѣ); — Варнаву (Barnaba) Моден-

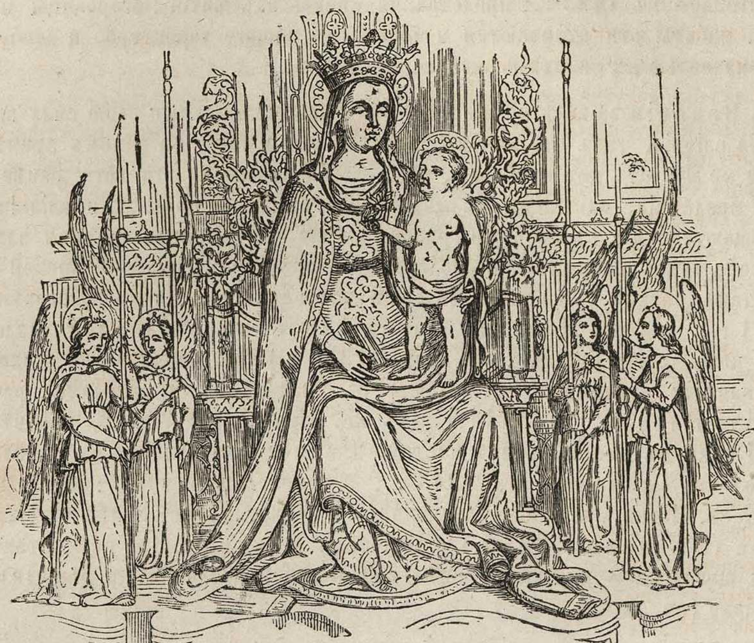
скаго, [1] еще византичнаго въ подробностяхъ (Мадонна 1369 г. въ берлинскомъ музеѣ), — и Миланца Леонарда де Биссуччіо, отъ котораго въ церкви Сан' Джованни-а-Карбонара въ Неаполѣ (въ гробничной часовнѣ за клиросомъ) остался циклъ стѣнописныхъ изображеній, относящихся приблизительно къ 1433 г.; представляя сцены изъ житія Богородицы и святыхъ, работы эти отличаются и простотою общаго характера, и особенной миловидностью въ складѣ и экспрессіи головъ. [2]

Въ Венеціи за весь почти 14-й вѣкъ оказываютъ еще свою силу византійскія вліянія, такъ что наприм. мозаики этого вѣка въ самомъ храмѣ св. Марка менѣе отъ нея свободны, чѣмъ сработанныя за сто лѣтъ ранѣе мозаики предсѣнія; однакожь въ живописи позднѣйшей поры вѣка вліянія эти разрѣшаются уже въ простую грацію. Около этого именно времени заявляетъ себя здѣсь несомнѣнное сродство съ характеромъ старокёльнской школы; такъ наприм. уже и въ большой запрестольной иконѣ Благовѣщенія (1371 г.), работы Лоренцо Венеціано въ венеціанской академіи, тогда какъ другая большая его икона (1357 г.) еще значительно старобытнѣе навидъ; равномѣрно и Мадонна съ Младенцемъ и ангелами, работы Николо Венето, [3] (1394 г.) тамъ же. Кромѣ этихъ двухъ, процвѣталъ въ 14 вѣкѣ въ Венеціи одинъ мастеръ Паоло, изготовившій съ сыновьями Лукою и Джованни, въ 1345 г., запрестольную икону въ главномъ алтарѣ св. Марка, очень еще византичную и непригядную. Далѣе — Джакобелло де Бономо (1385 г.) и Болонецъ Миккеле Маттеи, отличающійся щегольскою кистью и болѣе или менѣе подходящій къ Джентиле да Фабріано (см. ниже).

Готическій стиль венеціанской живописи значительнѣе развивается во второй половинѣ 15-го вѣка; какая-то тающая, переливчатая мягкость, которая однакожь не лишена ни серьезности, ни достоинства, проглядываетъ въ картинахъ этой эпохи, и особенно отличаются онѣ теплымъ, полносочнымъ колоритомъ тѣлесъ. Къ художникамъ этого направленія принадлежатъ вопервыхъ: Микіэль Джамбоно (превосходныя мозаики 1430 г. въ св. Маркѣ, въ часовнѣ де' Ма́сколи) и Джакобелло де Флоре (Мадонна его работы, 1436 г., въ венеціанской академіи). [4] Но преимущественно важны два почти всегда вмѣстѣ работавшіе художника, Джованни Аламано (или де Алеманія, т. е. изъ Нѣмцевъ) и Антоніо Виварини изъ Мурано; двѣ прекрасныя иконы ихъ руки, 1440 и 1446 гг., находятся въ венеціанской академіи, три большихъ напрестольныхъ образа въ «Золотой Часовнѣ» у церкви св. Захаріи, въ Венеціи. У нихъ еще рѣшительнѣе выступаетъ вліяніе кёльнской школы, такъ-какъ Джованни «Нѣмчинъ» навѣрно былъ кёльнскій уроженецъ или по крайней образовался въ Кёльнѣ. Муранская школа, съ которою мы видимъ его въ связи и которая

[1] Насчетъ Варнавы см. Ваагена въ Kunstblatt, 1854, стр. 48. — [2] Пассаванъ въ Шорновомъ Kunstblatt, 1838, № 66. — [3] Это вѣроятно одно лицо съ Никколло Семитеколо (1367 г.), который въ 1394 обозначаетъ себя «проживающимъ у Райскаго моста», а въ 1404 встрѣчается подъ именемъ «Николая, Райскаго Воина», Nicolaus Paradixi Miles. O. M. — [4] Denkmäler der Kunst, рис. 69, фиг. 1.

можетъ-быть основана Андреемъ да Мурано, господствовала въ венеціанской живописи 15-го вѣка вплоть до цвѣтущей поры 16-го. — Сюда же принадлежитъ и Джакопо Беллини, Отецъ, хотя онъ скорѣе подхо-



Мадонна Антонія Виварини и Джованни Аламано въ венеціанской академіи.

дитъ къ падуанской школѣ и еще ближе къ Джентиле да Фабріано. (Цѣлый томъ рисунковъ его руки, 1430 г., хранится въ Британскомъ Музеѣ, въ Лондонѣ).

Другія, во многомъ сродственныя этимъ явленія, замѣчаются въ мѣстахъ анконской украйны (мархіи). Здѣсь прежде всего должно назвать двухъ мастеровъ города Фабріано: Аллегретто (или Гритто) ди Нуціо, не значительный въ цѣломъ художникъ, но который, при всей терпкости и сухости манеры, все-таки стремится къ спокойно кроткой экспрессіи (запрестольный образъ 1369 г. въ ризницѣ мачератскаго собора, небольшой двучастный образокъ въ берлинскомъ музеѣ); — и Джентиле да Фабріано, процвѣтавшій въ первой половинѣ 15-го столѣтія (умеръ около 1450 г.), одинъ изъ важнѣйшихъ мастеровъ той эпохи. [1] Въ произведеніяхъ Джентиле развертывается передъ вами миловиднѣйшая ясность и грація; нѣжность формы и кисти напоминаетъ въ нихъ Фіэзоле, но хотя и нѣ-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 70, фиг. 4. — Ср. O. Mündler, Essay d'une analyse critique du catalogue des tableaux italiens du Louvre, стр. 79.

сколько старобытнѣе Фіэзолевскихъ, они не обнаруживаютъ однако той религіозной ограниченности, какою отмѣчены послѣднія. Изъ многочисленныхъ работъ Джентиле бо́льшая часть погибла невозвратно; важнѣйшія изъ уцѣлѣвшихъ слѣдующія: Поклоненіе Волхвовъ 1423 г. во флорентинской академіи;—не вполнѣ сохранившійся запрестольный образъ 1425 г. въ церкви Сан' Никколо́ во Флоренціи; Увѣнчаніе Царицы Небесной съ четырьмя святыми въ Брерѣ Миланской, главная часть знаменитаго «Квадро делла Роми́та» (запрестольнаго образа изъ монастыря Ва́лле Роми́та близъ Фабріано); — и другое Поклоненіе Волхвовъ, гдѣ развернулось все удивительное мастерство Джентиле, въ берлинскомъ музеѣ. — Подобнаго же направленія держится Оттавіано ди Мартино Нелли (превосходный фресковый образъ 1403 г. въ церкви Санта Марія Но́ва въ Губбіо, гдѣ этого крайне миловиднаго и нѣжнаго мастера считаютъ учителемъ Джентиле). — Грубоватѣе и даже скорѣе ближе къ Джотто, чѣмъ къ Джентиле да Фабріано, являются братья Лоренцо и Джакопо ди Сан' Северино. Работы старшаго и лучшаго изъ двухъ этихъ мастеровъ запрестольный образъ, прежде въ церкви Санта Лучія въ Фабріано, а теперь въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ; [1] обоихъ вмѣстѣ—очень хорошія фрески въ молельнѣ Сан' Джованни Баттиста въ Урбино, 1416 г., отличающіяся яркимъ колоритомъ на черномъ фонѣ и живою выразительностью головъ, а также вѣроятно и (сильно записанныя впрочемъ) фрески въ большой часовнѣ св. Николая въ Толентино. [2]

Наконецъ слѣдуетъ еще назвать нѣсколько именитыхъ и немаловажныхъ живописцевъ, выступившихъ въ теченіе 14-го вѣка представителями готическаго стиля въ Неаполѣ: Маэстро Симоне (два запрестольныхъ образа въ неапольской церкви Сан' Лоренцо Маджоре) и ученики его Стефаноне (запрестольный образъ св. Магдалины въ Сан' Доменико Маджоре, въ часовнѣ св. Мартина) и Франческо ди Маэстро Симоне (фрески: Мадонна и Св. Троица въ церкви Санта Кьяра, налѣво отъ главнаго входа). —Отъ одного знаменитаго въ то время мастера, Колантоніо дель Фіоре (умершаго въ 1444 г.), не дошло до насъ почти ни чего подлинно вѣрнаго (запрестольный образъ въ Сант' Антоніо дель Борго и роспись люнета въ Сант' Анджело-а-Нило). Судя по этимъ сомнительнымъ остаткамъ, Колантоніо составляетъ переходъ къ художественной манерѣ 15-го столѣтія; сказываютъ притомъ, что къ концу жизни своей, стараніями Рене д'Анжу, временнаго короля неаполитанскаго, онъ былъ посвященъ въ законы фландрской школы.

[1] Этотъ образъ, бракъ св. Екатерины, едвали принадлежитъ тому же самому Лоренцо, такъ какъ онъ писанъ не ранѣе 1480 или даже 1490 г. Вѣроятно, этотъ Лоренцо сынъ перваго. О. М. — [2] Passavant, Rafael von Urbino, I; стр. 426 и сл.

ПЕРІОДЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

Предварительное замѣчаніе.

Готическая архитектура внѣиталійскихъ странъ проходитъ въ 15-мъ вѣкѣ и вначалѣ 16-го еще одинъ замѣчательный періодъ развитія, тогда какъ ваяніе и живопись идутъ уже новымъ, совершенно чуждымъ средневѣковому направленію путемъ, такъ что большую часть ихъ произведеній прійдется намъ отнести къ слѣдующему отдѣлу этой книги. Въ Италіи, напротивъ, начинается въ то время новая эпоха и для зодчества, которую поэтому мы также разсмотримъ только тамъ.

АРХИТЕКТУРА.

Исходъ предшедшей эпохи особенностью своихъ художественныхъ стремленій постепенно вводитъ и водворяетъ направленіе послѣдующаго времени. Та болѣе плавная, податливая форма, та бóльшая ловкость съ какою научились тогда обдѣлывать готику, должна была вскорѣ повести къ произволу, къ заносчивому мудрованію, а послѣднее неизбѣжно влекло къ порчѣ. Но не слѣдуетъ полагать, чтобъ этими словами исчерпывалось все значеніе исходнаго періода готической архитектуры. Уже и прежде замѣтное стремленіе къ новымъ комбинаціямъ и соотношеньямъ доходитъ теперь до высшей степени силы и порождаетъ иногда пространственные и декоративные эффекты, разительные и небывалые. Внутренность храмовъ развертывается особенно въ ширь, менѣе въ вышину, пространство уряжается смѣло и хоромнообразно, и точно такъ же ростетъ значеніе внѣшности, благодаря массивному складу зданія вообще и значительному развитію башенныхъ сооруженій. Но характеръ этой эпохи наиболѣе знаменуется односторонностью художественнаго смысла, произволомъ, изъ-за цѣлаго позабывающимъ частности или же не умѣющимъ свести послѣднія въ стройную, гармоническую совокупность. Отсюда черствыя, нагія формы столповъ, мертвенныя площади, оцѣпенѣлыя массы, и на ряду съ этимъ преувеличенная кудреватость лиственой рѣзьбы, черезчуръ роскошная плетеница жезловой вязи, часто скученная какъ-попало декораціи площадей, игривое разнообразіе въ сооруженьи сводовъ. Отсюда странныя комбинаціи оконныхъ переплетовъ, порождаемыя скорѣй вычурностью, нежели какимъ-либо органическимъ закономъ, или хвостато-шарообразная форма украшеній, называемыхъ по-французски «пламенемъ», а по-нѣмецки «рыбьимъ пузыремъ» и т. д; отсюда у дверныхъ и оконныхъ пролетовъ выгнутыя, слишкомъ узкія или сдавленныя, стрѣльчатыя дуги въ формѣ каблучка, луковицы, судового киля, и другія; отсюда, съ одной сто-

роны, преизбытокъ орнамента, съ другой — черствость и утомительная монотонія. Такимъ образомъ, когда наконецъ совсѣмъ распалась строгая связь между конструкціей и декораціей и когда каждая изъ нихъ пошла своимъ собственнымъ путемъ, неминуемо должна была водвориться та произвольность сочетаній, та гонка за новыми, пикантными эффектами, та утрировка простой живописности, а съ другой стороны — та ремесленная сухость и тотъ холодный механизмъ техники, которые и привели готику къ совершенному упадку. Конецъ готической эпохи обусловливается появленіемъ антика въ Возрожденіи; поэтому для различныхъ странъ наступаетъ онъ не въ одно и то же время: въ Италіи гранью можно положить средину 15-го столѣтія, на сѣверѣ половина 16-го вѣка можетъ вообще считаться смертнымъ часомъ готики. Только напередъ она часто допускаетъ въ канонъ своихъ декоративныхъ формъ еще разные полуантичные элементы.

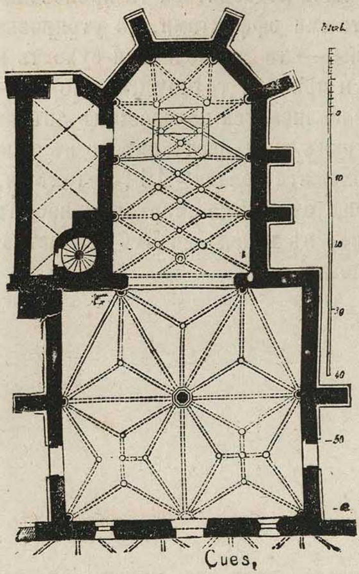
Германія.

Позднѣйшая готика въ Германіи предстаетъ намъ во множествѣ построекъ, преимущественно съ черствымъ уже характеромъ, которыя усвоиваютъ себѣ по большой части «хоромную» систему и отличаются обыкновенно только пространственной обширностью, подробностями болѣе роскошной отдѣлки и особливо иногда могучими башенными сооруженіями.

По низовью Рейна это время особенно ознаменовалось возведеніемъ разныхъ позднѣйшихъ достроекъ къ прежде существовавшимъ зданіямъ. Изъ нихъ бо́льшая часть возникла въ концѣ предъидущей эпохи. Простою строгостью отличается фундушевая церковь въ Обервезелѣ съ вдвинутыми внутрь устоями, ранней поры 15-го вѣка; фасадъ украшенъ скла́дной башнею. Такой же черствоватый способъ обдѣлки находимъ въ церкви св. Мартина, тамъ же, и въ приходской церкви въ Бингенѣ. — Въ трирскомъ округѣ особенно преобладаетъ «хоромная» система. Таковы наприм. долевая сѣнь церкви св. Венделя съ немного лишь подвышеннымъ середнимъ кораблемъ; мейзенгеймская церковь, выстроенная съ 1479 г., которой фасадъ снабженъ башнею о тонкомъ съ нарядной прорѣзью каменномъ шпилѣ; церкви въ Мейенѣ, Зиммернѣ, Зобернгеймѣ, т. н. Лебяжья (Шваненкирхе) близъ Форшта, отличающіяся, при небольшихъ размѣрахъ, миловидною выработкой; церкви въ Трейсѣ, Бейльштейнѣ и Обермендигѣ на Мозелѣ; корабль фундушевой церкви въ Санкт'Гоарѣ, выстроенной съ 1441 по 1469 г. въ значительныхъ размѣрахъ; церкви въ Рейнбахѣ и Ункелѣ (1502 г.).

Къ нимъ примыкаетъ нѣсколько церквей съ однимъ лишь боковымъ кораблемъ, большею частью монастырскихъ; францисканская въ Андернахѣ

и въ Обервезелѣ, кармелитская въ Боппардѣ, и со святыней, привлекающей богомольцевъ, въ Клаузенѣ; клиросъ ея освященъ въ 1474 г.— Двупридѣльныя сооруженія съ рядомъ опоръ посереди: церкви въ На̀меди, Кастелѣ, Кельбергѣ, Вандратѣ, Эдигерѣ, Клоттенѣ и др. — Потомъ квадратные корабли съ нарядным звѣздчатымъ сводомъ и колонной посрединѣ: больничная церковь въ Кюсѣ (1458 г.), храмы въ Цельтингенѣ, Трабенѣ, Ильменѣ (Uelmen, 1538 г.), Дришѣ, Гатценпортѣ и др.



Больничная церковь въ Кюсѣ. По Хр. В. Шмидту.

Иногда прежнія постройки снабжаются богатыми сѣтчатыми сводами позднѣй этой эпохи. Такъ наприм. средній корабль св. Кастора въ Кобленцѣ (1498 г.), церковь Пресв. Богородицы, тамъ же, церковь въ Линцѣ (1512 г.), благолѣпная церковь въ Мюнстерѣ на рѣчкѣ Наэ (Nahe) и мн. др.

Переходъ къ кирпичному зодчеству представляютъ: церковь св. Спаса (Санкт' Сальваторъ) въ Дуисбургѣ, основанная въ 1415 г.; главная масса изъ кирпичу, детали изъ тесанаго камня; съ подвышеннымъ среднимъ кораблемъ, освѣщеннымъ маленькими верховыми окнами; — церковь св. Альгунды въ Эммерихѣ (1483 г.), съ могучею западною башней; церковь въ Эльтенѣ и хоромнообразныя монастырскія церкви въ Калькарѣ и Клеве. Сюда же принадлежитъ, съ нѣкоторою впрочемъ наклонностью къ вестфальскимъ формамъ, долевая сѣнь мюнстерской церкви въ Эссенѣ, низменная и хоромнообразная. Также доминиканская и францисканская церкви въ Ахенѣ и фундушевая въ Гейнсбергѣ. Подходящимъ къ этому массивнымъ сооруженіемъ отличается блголѣпная башня дюренской церкви. Наконецъ однимъ изъ позднѣйшихъ образцовъ предстаетъ св. Петръ въ Кёльнѣ, выстроенный въ 1524 г. съ круглодужными хорами.

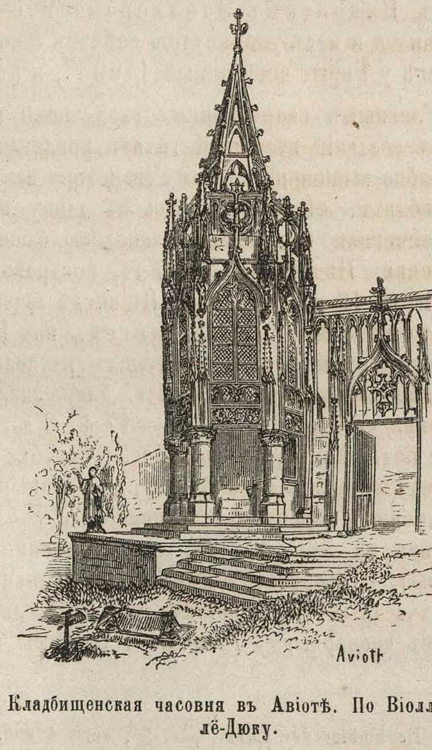
Изъ декоративныхъ работъ этого времени производятъ пріятный эффектъ многіе крытые ходы. Къ 14-му еще вѣку относится кильбургскій (von Kyllburg), къ 15-му ясно и приглядно обдѣланные ходы миноритской и севериновской церквей въ Кёльнѣ Менѣе важные остатки въ этомъ родѣ при тамошнемъ картузіанскомъ монастырѣ и при церкви въ Равенгирсбургѣ.

Лекторіи и органныя ложи, нарядной декоративной обдѣлки, есть въ фундушевой церкви въ Обервезелѣ, въ кармелитской, что въ Боппардѣ, въ церкви св. Флорина въ Кобленцѣ и въ іезуитской въ Кёльнѣ. — Архитектонически-отдѣланные надгробные памятники найдемъ въ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, именно: монументъ архі-

епископа Куно фон' Фалькенштейна (умерш. въ 1388 г.), соединяющій роскошь и гармонію формъ съ достоинствомъ, и другой — архіепископа Вернера (ум. въ 1418 г.), обдѣланный уже почерствѣе. — Есть наконецъ много богато изукрашенныхъ сѣней или балдахиновъ: наприм. въ церкви св. Северина въ Кёльнѣ, еще 1378-го г., въ альтенбергской церкви, въ ризницѣ кёльнскаго и въ крытомъ ходѣ трирскаго соборовъ, въ церквахъ: приходской въ Мюнстерейффелѣ (1480 г.), калькарской и мн. др. — Каѳедры въ церкви св. Венделя (1462 г.), въ Кирхбергѣ и т. д.

Изъ свѣтскихъ построекъ этого времени должно привести: башню кёльнской городской думы (1407—14 гг.) съ богатою настѣнной декораціей; такъ-называемый Гюрценихъ (гостинный дворъ) тамъ же (1441—74 гг.), величавое массивностью сооруженіе съ выступными башеньками по угламъ. Кромѣ того городскія думы въ Ахенѣ, Везелѣ, Ресѣ (Rees), Калькарѣ и красивую палату городскихъ судей (Шёффенгерихтсгаусъ) въ Кобленцѣ.

Въ Лотарингіи достроена въ эту эпоху (1474 г.) вышеупомянутая (II, 104) церковь св. Мартина въ Понт' а Муссонѣ; потомъ церковь Сен' Николà-дю Поръ близъ Нанси, такихъ же стройныхъ пропорцій и съ благолѣпнымъ фасадомъ; еще болѣе рѣшительную наклонность къ французской готикѣ обличаетъ наконецъ великолѣпный фасадъ тульскаго собора (Toul), построенный съ 1447 по 1496 г. Жакёменомъ изъ Коммесси. Къ той же поздней порѣ относятся поперечье и клиросъ месскаго собора (Metz, 1486—98 гг.), съ обходомъ и тремя украшенными сіяніемъ часовнями; долевая сѣнь была впослѣдствіи (1503—19 гг.) еще болѣе удлиннена на западъ. — Наконецъ должно назвать здѣсь своеобразную шестиугольную кладбищенскую часовню въ Авіотѣ (Avioth), въ западной полосѣ края, красивое башенное сооруженіе съ весьма стройнымъ прорѣзнымъ шпилемъ.



Кладбищенская часовня въ Авіотѣ. По Віоллè-лè-Дюку.

Въ Нанси старыя части герцогскаго дворца представляютъ образецъ свѣтской постройки этого края, далеко не первой поры 16-го столѣтія, особенно одинъ порталъ, отличающійся фантастически-странными формами съ примѣсью полуантичныхъ элементовъ.

Швабія переживаетъ въ поздній этотъ періодъ такое развитіе архитектуры, котораго декоративная пышность и массивное часто величіе очевидно выросли на основахъ могучей гражданственности. Вопервыхъ есть здѣсь цѣлый рядъ «хоромныхъ» церквей, обнаруживающихъ много сродства съ франконскими и баварскими постройками. Такова Святокрестовская въ Гмюнде, 1351—1410 гг., построенная Генрихомъ Арлеромъ, съ обходомъ и вѣнцомъ часовень вкругъ клироса; Михайловская въ Галлѣ съ такимъ же клироснымъ устройствомъ (1427—1525); Георгіевская въ Нёрдлингенѣ, основанная 1427 г. мастеромъ Гансомъ Фельберомъ; своды, богатой сѣтчатой формы, сооружалъ вплоть до 1505 г. Стефанъ Вейреръ, а западная башня докончена въ 1490 г. Генрихомъ Куглеромъ; Георгіевская же въ Динкельсбюлѣ, выстроенная съ 1444 по 1490 г. мастеромъ Николаемъ Эзеллеромъ и его сыномъ, изъ которыхъ первый трудился и надъ упомянутою сейчасъ церковью; таковы еще храмы въ Вимфенѣ у Горы, основанный 1499 г., и въ Ла́уингенѣ (1518—76).

Главнымъ сооруженіемъ этой эпохи и вообще однимъ изъ велемощнѣйшихъ созданій нѣмецкой готики представляется мюнстеръ въ Ульмѣ. [1] Подобно вышеприведенному мюнстеру въ Иберлингенѣ (II, 106), онъ о пяти корабляхъ, съ простертымъ въ длину одноприделѣнымъ клиросомъ и недоконченною колосальною западною башней, но притомъ совсѣмъ безъ поперечья. Начатая въ 1377 г., постройка медленно продолжалась даже отчасти въ 16-мъ еще вѣкѣ. Въ числѣ зодчихъ преимущественно упоминаются Матѳей и Морицъ Энзингеры изъ Берна: первый 1449 г. докончилъ, говорятъ, клиросъ и приступилъ къ долевой сѣни (о пяти корабляхъ); послѣдній довершилъ ее 1471 г. Длина зданія составляетъ 392 фута 4 дюйма, ширина середняго корабля — 47 ф. 6 д., вышина — 133 ф. 6 д., а пущенные подъ одинъ уровень боковые корабли возвышаются до 66 ф. 10 д. При такихъ могучихъ пропорціяхъ, декорація и даже самое расчлененье остаются умѣренны, характеръ массивности преобладаетъ во всемъ. Башня, разсчитанная на 560 футовъ, но доведенная только до 260 (виртембергской мѣры), * особенно замѣчательна великолѣпнымъ двойнымъ порталомъ съ трехчастнымъ предсѣніемъ, потомъ смѣлымъ и выдержаннымъ вообще усвоеніемъ воспаряющей готической системы и эффектно скрадывающею и ожив-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 55, фигг. 4 и 5.

* Виртембергскій футъ почти на одну одиннадцатую долю меньше русскаго.

ляющею массы сквозной прорѣзью. Постройкою этой башни въ исходѣ 15-го столѣтія руководилъ Матѳей Бёблингеръ, потомъ, около 1500 г., Буркгардъ Энгельбергеръ. Въ это время (съ 1502 по 1507) боковые корабли, пущенные прежде во всю ширину середняго, подѣлены стройными колоннами каждый на двѣ сѣни, крытыя нарядным звѣздчатымъ сводомъ, отъ чего вся внутренность много выиграла въ перспективномъ эффектѣ.

Въ связи съ постройкой этого мюнстера стоятъ разныя храмоздательныя предпріятія въ Аугсбургѣ, между прочимъ работы по тамошнему собору, который съ 1321 по 1431 г., но преимущественно въ характерѣ позднеготической эпохи, вполнѣ перестроенъ въ пятипридѣльный храмъ, съ двойнымъ клиросомъ, красивыми порталами и западнымъ поперечьемъ. Подобную же обдѣлку видимъ въ благолѣпной церкви свв. Ульриха и Афры, стройно-высокомъ сооруженіи значительныхъ размѣровъ, котораго середній корабль возведенъ съ 1467 по 1499 г., клиросъ заложенъ въ 1500, а все зданіе окончено только въ 1607.

Далѣе, къ числу изящно-развитыхъ построекъ этой исходной эпохи принадлежитъ храмъ Пресв. Богородицы въ Эсслингенѣ, также близко связанный съ мюнстеромъ въ Ульмѣ. Начатое въ 1406 г., зданіе это строилось вначалѣ Ульрихомъ, потомъ Матѳеемъ Энзингеромъ; впослѣдствіи руководили работами Гансъ (съ 1440 по 1482 г.) и Матѳей Бёблингеры, а закончилъ ихъ около 1522 г. штуттгартскій мастеръ Марксъ. Долевая сѣнь его коротка, хоромнообразна, съ широкими междустолпіями и въ приглядно-ясныхъ пропорціяхъ, клиросъ выдвинутъ впередъ очень просто, опоры расчленены живо; въ особенности же внѣшность отличается блестящими порталами, богатымъ украшеніемъ по щипцамъ, нарядным увѣнчаніемъ и одною изъ граціознѣйшихъ башень съ совершенно сквознымъ каменнымъ шпилемъ. — Кромѣ того въ Эсслингенѣ слѣдуетъ замѣтить позднѣйшія части церкви св. Діонисія и Николаевскую часовню, живописно сооруженную на одномъ изъ мостовыхъ быковъ. Значительнѣйшій памятникъ, выстроенную Матѳеемъ Бёблингеромъ въ 1485—95 гг. больничную церковь, сломали въ текущемъ уже столѣтіи.

Другія зданія этой группы — фундушевая церковь въ Герренбергѣ, построенная въ 1336 г., но съ 1440 г. передѣланная и расширенная, съ нѣсколько подвышеннымъ середнимъ кораблемъ; фундушевая церковь въ Штуттгартѣ (съ 1436 по 1490), такого же расположенія, съ живо-расчлененными столпами и богато украшеннымъ порталомъ; тамъ же простыя хоромнообразныя церкви св. Леонгарда (1470—74) и Больничная (Шпитялькирхе, 1471—93), послѣдняя съ красивыми хорами и тождевременнымъ крытымъ ходомъ. — Далѣе — клиросъ шорндорфской церкви (1477 г.), съ произвольно и странно обдѣланными деталями; Георгіевская церковь въ Тюбингенѣ, которой клиросъ построенъ въ 1420, а долевая сѣнь въ 1469—93 гг., и мн. др.

Самому исходу готики принадлежатъ: очаровательная родниковая часовня въ Маульброннѣ и нарядно-прорѣзная надкровельная башенька въ Бе-

бенгаузенѣ; [1] позднѣйшія части церкви св. Киліана въ Гейльброннѣ, именно: оконченный въ 1405 г. клиросъ, перестройка корабля и верхніе ярусы башни (1507—1529 гг.); наконецъ фрёйденштадтская церковь, выполненная только съ 1601 по 1608, въ сбивчивыхъ уже формахъ.

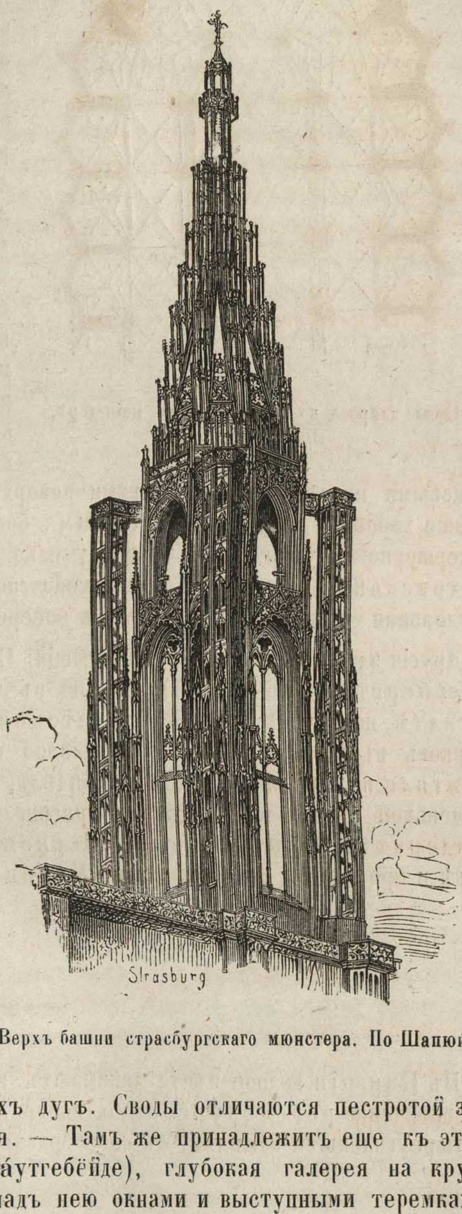
Богатыя, роскошно развитыя декоративныя работы, въ особенности древорѣзныя обоихъ ульмскихъ мастеровъ, Георга Зирлина старшаго и младшаго, обличаютъ всю производительность этой поздненготической школы въ Швабіи. Здѣсь слѣдуетъ назвать: лекторій Діонисіевской церкви въ Эсслингенѣ, сработанный 1481 г. Лоренцомъ Лехлеромъ изъ Гейдельберга; разныя великолѣпныя сѣни, какова наприм. сдѣланная тѣмъ же мастеромъ и для той же церкви, въ 40 футовъ вышины, или начатая 1469 г. въ ульмскомъ мюнстерѣ, въ 90 футовъ вышиною; сѣни поменѣе — въ Крайльсгеймѣ (1498), въ церкви св. Михаила въ Швебишгаллѣ, св. Киліана въ Гейльброннѣ, Георгіевской въ Нёрдлингенѣ (1515—25), и другія. — Рыночные фонтаны, изъ средины которыхъ высится убранный статуями нарядный столпъ, въ Ульмѣ такъ-называемый «Рыбный Садокъ» (Фишкастенъ), сооруженный Георг. Зирлиномъ 1482 г.; въ Урахѣ и т. д. — Каменныя купели въ ульмскомъ мюнстерѣ (1470 г.), у св. Діонисія въ Эсслингенѣ, въ магштадской церкви, и особенно богатая — въ Рёйтлингенѣ, у св. Маріи. — Каѳедры въ Георгіевской церкви въ Нёрдлингенѣ (1499 г.), въ фундушевыхъ герренбергской и штуттгартской, въ послѣдней — отмѣнно нарядной одѣлки; потомъ каѳедра работы Буркгарда Энгельбергера въ ульмскомъ мюнстерѣ, съ балдахиномъ надъ нею, сдѣланнымъ въ 1510 г. Зирлиномъ младшимъ, и т. д.

Поздніе памятники зодчества въ Швейцаріи стоятъ въ непосредственныхъ соотношеніяхъ съ швабскими. Таковъ особенно бернскій мюнстеръ, заложенный въ 1421 г. страсбургскимъ мастеромъ Матѳіемъ Гейнцемъ, за тѣмъ вплоть до осьмидесятыхъ годовъ возводимый Энзингеромъ и разными другими нѣмецкими мастерами, оконченный же совсѣмъ только уже въ 16-мъ столѣтіи. Это — высокопарное сооруженіе съ просто выдвинутымъ впередъ клиросомъ, но безъ поперечья, и съ стройною, богато украшенною башней на западной сторонѣ. Далѣе: фрейбургская, что̀ въ Ихтландѣ (Uechtland), церковь, съ красивою также башнею на западѣ; церковь св. Освальда въ Цугѣ, съ фантастично-декорированнымъ порталомъ 1478 г.; такъ-называемая «Водяная церковь» (Вассеркирхе) въ Цюрихѣ, проще выполненная въ 1479 г.; особливо позднѣйшія

[1] Schwäbische Denkmäler, 6. Lieferung und Supplement.

части базельскаго мюнстера, именно увѣнчаніе обѣихъ западныхъ башень шпилями съ нарядной прорѣзью.

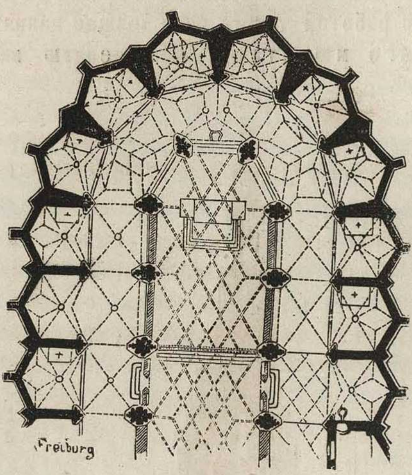
Близкое этому декоративное направленье замѣчается въ верхнерейнскихъ постройкахъ. Значительнѣйшею работой такого рода должно назвать верхнюю часть башни страсбургскаго мюнстера, выполненную вначалѣ 15-го вѣка Іоганномъ Гюльцемъ изъ Кёльна и оконченную въ 1439 г. Это воздушная, осьмигранная пирамида, вся въ прорѣзи, заполненной самымъ пестрымъ узоромъ, безъ строгаго органическаго развитія, но съ поразительно-живописнымъ эффектомъ. Вышина этой верхней части 260 футовъ, а всей башни въ совокупности — 480 фут. — Маленькая, но необыкновенно красивая постройка этого времени церковь въ Таннѣ, обновленная вначалѣ 15-го столѣтія и въ 1455 г. оконченная въ главныхъ частяхъ: это — высокопарное сооруженіе съ развитой системою готическихъ устоевъ; башня съ стройнымъ прорѣзнымъ шпилемъ напоминаетъ страсбургскую и эсслингенскую.



Верхъ башни страсбургскаго мюнстера. По Шапюи.

Обширное и во многомъ оригинальное сооруженіе представляетъ потомъ клиросъ фрейбургскаго мюнстера, строенный съ 1471 г. мастеромъ Гансомъ Низенбергеромъ изъ Гратца и освященный въ 1513; онъ вытянутъ въ длину, съ низкимъ вокругъ обходомъ и вѣнцомъ часовень, не безъ странностей въ расположеніи и выработкѣ, особенно въ обдѣлкѣ оконъ и расчлененіи перемычныхъ дугъ. Своды отличаются пестротой запутаннаго сѣтчатаго образованья. — Тамъ же принадлежитъ еще къ этой эпохѣ и Мытный Дворъ (Мáутгебѣйде), глубокая галерея на круглыхъ столпахъ, съ нарядными надъ нею окнами и выступными теремками или башеньками по угламъ.

Важнѣйшіе среднерейнскіе памятники этого періода находятся во Франкфуртѣ, и самый значительный между ними — соборная башня, ясно выработанное, но не доконченное сооруженіе, которое заложено было въ 1415 г. и начато мастеромъ Мадерномъ Гертенеромъ. Четыреугольное съ красиво развитыми восходящими массами, стоняется оно въ осьмиугольникъ, а потомъ завершается не шпилемъ, а расчлененнымъ узорчатой прорѣзью куполомъ (главою). Три различныхъ плана сохранились для шпиля, и одинъ изъ нихъ принадлежалъ мастеру Гансу изъ Ингельгейма, трудившемуся надъ соборомъ съ 1480 г. Постройка закончена въ 1512. — Тамъ же маленькая церковь св. Леонгарда, съ клиросомъ, возведеннымъ въ 1434 г.; короткій, хоромнообразный корабль почти квадратный, съ низменными боковыми придѣлами и съ хорами наверху; Николаевская церковь, также хоромная постройка, съ однимъ боковымъ кораблемъ и съ эффектно завершонною и увѣнчанною башнею; наконецъ палата или зала въ Святодуховской больницѣ (Хейлигенгейстгоспиталь), оконченная въ 1461 г., двудольная со сводами, на круглыхъ посерединѣ столпахъ.



Планъ клироса во фрейбургскомъ мюнстерѣ.
По Моллеру.

Другія зданія этого округа слѣдующія: Святодуховская церковь въ Гейдельбергѣ (1400—14 гг.); церковь въ Ладенбургѣ и другая въ Нёйштадтѣ на Гардтѣ; клиросъ гёхстской церкви (1443 г.); фундушевая церковь въ Альцеѣ (1485); развалина церкви женскаго монастыря Розенталя на Гардтѣ, объ одномъ придѣлѣ, съ обширными хорами и красивою башенькой на западномъ щипцѣ; оригинальная кладбищенская часовня въ Кидерихѣ, крещальная въ вормсскомъ соборѣ, крытые ходы при соборѣ и при церкви св. Стефана въ Майнцѣ, и проч.

Въ Баваріи видное мѣсто занимаютъ вопервыхъ строительныя работы по окончанію регенсбургскаго собора. [1] Фасадъ, съ двумя крѣпкими четыреугольными башнями, съ своеобразнымъ порталомъ и энергическимъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 55, фиг. 3.

расчлененіемъ, какъ будто бы сдаетъ на характеръ французскихъ фасадовъ. Южная башня начата только въ 1404 г., остальныя части возведены позже, на сѣверной башнѣ значится 1482, на щипцѣ 1486 г. Части эти покрыты по всѣмъ площадямъ роскошною узорчатою прорѣзью въ стилѣ позднѣйшей игриво-декоративной эпохи. Внутри относятся къ тому же времени разные балдахины или сѣни, особенно же колодезь и каѳедра (1482 г.). — Къ числу позднѣйшихъ построекъ принадлежатъ сверхъ-того въ Регенсбургѣ церкви св. Гильгена и св. Освальда, равно какъ и сооруженная около 1400 г. городская дума, съ нарядными порталомъ и сѣнеобразнымъ наугольнымъ теремкомъ.

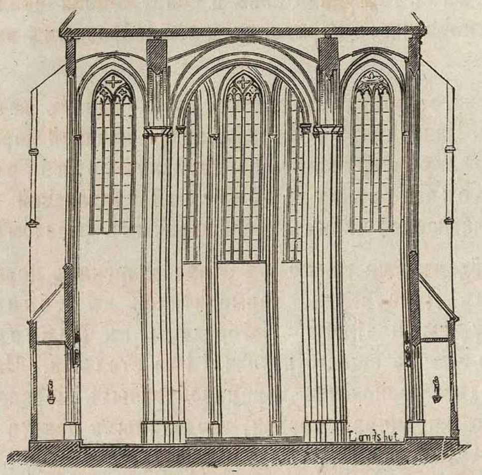
Воспроизведеніемъ регенсбурскаго собора въ маломъ видѣ слыветъ набургская церковь въ Верхнемъ Палатинатѣ (Оберпфальцѣ), поздней поры 14-го столѣтія; подобную же обдѣлку встрѣчаемъ въ церквахъ гоэнбургской (Hohenburg) и гаабахской, въ зульцбахской приходской и св. Георгія въ Амбергѣ, отличающейся своимъ трехбашеннымъ фасадомъ.

Высокіе середніе корабли найдемъ еще также въ старобаварскихъ церквахъ кайзерсгеймской близъ Донаувёрта, кармелитской въ Абенсбергѣ, Іоанновской въ Мосбургѣ и Пресв. Богородицы въ Вассербургѣ, построенныхъ бо́льшею частію еще до исхода 14-го столѣтія. Напротивъ, съ 15-мъ начинается здѣсь господство хоромнообразныхъ церквей сѣверной Германіи, обыкновенно кирпичной кладки, возводимыхъ просто и грубовато, но часто въ значительныхъ размѣрахъ.

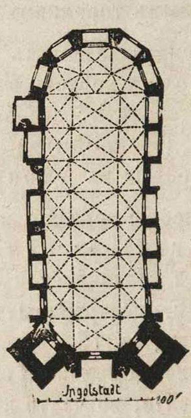
Одно изъ обширнѣйшихъ зданій такого рода основанная въ 1407 г. и выстроенная мастеромъ Гансомъ Штейнмецомъ (умерш. 1432) церковь св. Мартина въ Ландсхутѣ; она подлинно громадна, простираясь на 315 футовъ въ длину, на 100 въ высоту и на 83 фута въ ширину, при столпахъ, всего только трехфутоваго діаметра. Смѣлость и стройность этого зданія можно-сказать неподражаема. Столпы гладкіе, своды сѣтью, въ промежуткахъ массивныхъ устоевъ размѣщены цѣлые ряды часовень. На западной сторонѣ массивная въ основаніи башня поднимается смѣло, и стройно утоняясь, до 454 футовъ въ вышину. Возведена она между 1432 и 1580-мъ годами. — Другія постройки того же мастера Ганса: больничная церковь въ Ландсхутѣ (1407—61), приходская въ Нёй-Эттингенѣ (1410—80), Іаковлевская въ Штраубингѣ (1429—1512), почти столь же величавая и смѣлая какъ вышеназванная церковь св. Мартина, и Іаковлевская же въ Вассербургѣ (съ 1410 г.), послѣдняя съ низкими боковыми притворами.

Кромѣ-того цѣлый рядъ хоромнообразныхъ церквей близко подходящей обдѣлки: Пресв. Богородицы въ Амбергѣ, выстроенная послѣ 1403 г., св. Мартина, тамъ же, которой башня закончена только въ 1524 г.; приходская въ Эшенбахѣ. Далѣе, въ Нижней Баваріи, приходскія церкви въ Эггенфельденѣ, Дингольфингенѣ (1467—76) и Вильс'Бибургѣ; церковь въ Нёйштадтѣ на Дунаѣ, и приходская въ Абенсбергѣ. Наконецъ разныя значительныя постройки въ Верхней Баваріи: церковь Пресв. Богородицы въ Ингольштадтѣ (1425—39), одно изъ самыхъ благолѣпныхъ храмовыхъ сооруженій, котораго перспективный эффектъ внутри еще

болѣе усиленъ пристроенными послѣ (1510—25 гг.) боковыми часовнями съ богато раскинутымъ сводомъ; фасадъ о двухъ, діагонально поставленныхъ, башняхъ. — За тѣмъ, Георгіевская церковь во Фрейзингѣ, приходская въ Тёльцѣ (послѣ 1453), и громаднѣйшее изъ всѣхъ помянутыхъ сооруженій, могучая церковь Пресв. Богородицы въ Мюнхенѣ. Выстроенная съ 1468 по 88 г. мастеромъ Іёргомъ (Юрьемъ) Ганкофе-



Поперечный разрѣзъ св. Мартина въ Ландсхутѣ. По Вибекингу.



Планъ церкви Пресв. Богородицы въ Ингольштадтѣ. По Вибекингу.

номъ изъ Гальспаха, освященная въ 1494, она состоитъ изъ простертаго въ длину середняго корабля, замкнутаго многоугольникомъ; боковые корабли обнимаютъ клиросную его часть въ видѣ обхода; совокупная длина зданія, кромѣ сѣни между двумя массивными башнями на западѣ, 316 футовъ, ширина 102, а высота 115 фут. Чрезвычайно эффектны обширныя и высокія храмины этой церкви, стройные ея столпы и роскошные сѣтчатые своды.

Въ качествѣ одиночныхъ примѣровъ двупридѣльной постройки должно назвать: приходскія церкви въ Кирхбергѣ и въ Готтфридингѣ, и фундушевую въ Санкт' Вольфгангѣ. Однопридѣльнымъ устройствомъ отличаются церкви въ Санкт' Альбанѣ и Венгѣ; клиросы поздней эпохи находимъ въ мосбургскомъ мюнстерѣ (1468 г.) и въ церкви доминиканцевъ въ Ландсхутѣ. — Одинъ изъ самыхъ позднихъ монументовъ готики большая фронтенгаузенская церковь, обновленная послѣ пожара въ 1536 г., да еще выстроенная въ 1545 кладбищенская церковь во Фрейзингѣ.

Замѣчательными декоративными работами, сверхъ приведенныхъ уже въ регенсбургскомъ соборѣ, представляются каѳедра и главный престолъ (или алтарь) въ церкви св. Мартина въ Ландсхутѣ (1422 и

1424 гг.); балдахины или сѣни находимъ въ Іаковлевской церкви въ Штраубингѣ, потомъ въ аункофенской, въ церкви св. Іакова близъ Платтлинга, въ евангелической приходской церкви въ Редвицѣ, и во многихъ другихъ.

Въ Зальцбургскомъ краѣ фундушевая церковь въ Лауфенѣ, первой половины 15-го вѣка, простое «хоромное» сооруженіе. Клиросъ приходской церкви въ Зальцбургѣ, выстроенный 1470 г., представляетъ обходъ съ вѣнцомъ часовень вокругъ и снабженъ звѣздчатыми сводами. Другія постройки той же поздней эпохи въ этомъ краѣ — (обновленная около 1480 г.) ноннбергская церковь съ криптою, церковь св. Зенона въ Рейхенгаллѣ, церкви въ Санкт' Вольфгангѣ и въ Мондзеэ.

Тироль можетъ въ свою очередь указать нѣсколько «хоромныхъ» построекъ этого времени. Такова церковь въ Швацѣ, четырехпридѣльное сооруженіе 1502 г., съ двойнымъ клиросомъ, отвѣчающимъ двумъ середнимъ кораблямъ. Такова особенно приходская церковь въ Ботценѣ, значительное зданіе съ романскими остатками; корабль относится къ 14-му вѣку, а клиросъ съ обходами одинаковой высоты — къ позднѣйшему уже времени. Пропорціи его свѣтлы и свободны, надъ соединенной съ клиросомъ башней сѣверной стороны надстроенъ въ 1501—1519 гг. Гансомъ Лютцомъ изъ Шуссенрида прорѣзной шпиль. — Болѣе простымъ хоромнымъ сооруженіемъ отличаются тамъ церкви францисканцевъ и доминиканъ, а равно и небольшая постройка этого времени, церковка Тевтонскихъ рыцарей во имя св. Георгія. — Въ окрестностяхъ Ботцена есть еще не такъ значительныя церкви въ монастырѣ Грисъ (Gries), въ Ланѣ (1483 г.), въ Терланѣ, и приходская въ Санкт' Паульсѣ, которой башня, какъ гласитъ надпись, выстроена съ 1510 по 1556 г.

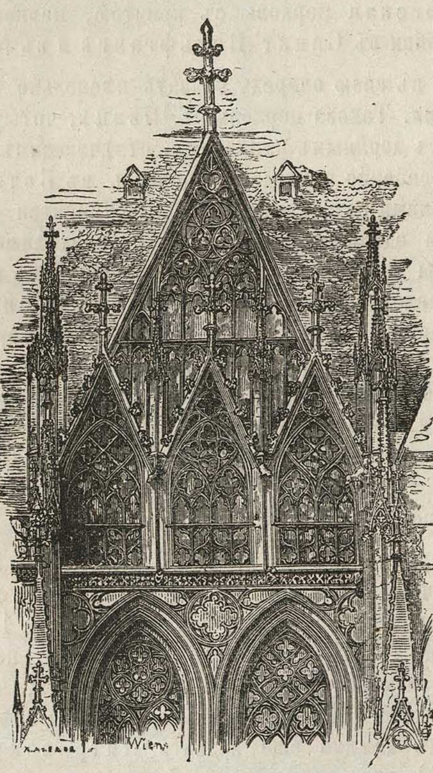
Приходская церковь въ Меранѣ, при близкомъ къ этому характерѣ, представляетъ кирпичный фронтонъ итальянскаго почти устройства. Башня восходитъ къ болѣе раннимъ временамъ (къ эпохѣ между 1310 и 1335 гг.). Больничная церковь (Шпиталькирхе), тамъ же, построенная около 1486 г., простое хоромное сооруженіе того же рода; часовня св. Варвары, возведенная около 1450 г., осьмиугольникъ съ звѣздчатыми сводами и криптою; наконецъ должно еще назвать Петровскую церковь въ Тріэнтѣ (Тридентѣ), какъ крайній южный примѣръ нѣмецкой «хоромной» постройки.

Сверхъ-того принадлежатъ сюда церкви: въ Перхѣ, построенная 1525 г., въ Мюльбахѣ, при входѣ въ горную долину Тауферс' Таль, 1517-го, въ Люттахѣ (1496), въ Вейссенбахѣ (1479), уже явно запоздалая св. Валентина въ долинѣ Прѣтау-Таль, 1589 г., и мног. др. — Далѣе, по верхнему Изельталю, церковь въ Обермауэрнѣ (1456 г.), посѣщаемая

богомольцами церковь св. Николая близъ Виндиш' Матрея, 1516 г., и приходская въ Линцѣ (Lienz), освященная въ 1457 г., съ подземною криптой.

Наконецъ въ Иннсбрукѣ есть такъ-называемая «Золотая кровелька» (goldne Dachl), богатое украшеніе позднеготической свѣтской архитектуры; это — угловой теремокъ бывшаго епископскаго дворца, относящійся къ началу 16-го столѣтія.

Въ Австріи прежде всего должно указать на окончательную отстройку въ 1433 г. исполинской южной башни собора св. Стефана въ Вѣнѣ, [1] какъ на величественнѣйшеее сооруженіе этого времени. Самая блестящая и



Щипецъ продольнаго корабля вѣнскаго собора. Съ фотографіи.

могучая изъ всѣхъ вполнѣ законченныхъ башень, поднимается она, сильно стончаясь въ пирамиду съ самаго уже низа, вся сплошь покрытая узорчатой

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 55, фиг. 9.

прорѣзью и какъ бы совершенно исчезая въ преизбыткѣ полнаго жизни расчлененія, до высоты 435 футовъ $6\frac{3}{4}$ дюймовъ. — Той же самой эпохѣ принадлежатъ великолѣпные щипцы, которые съ южной стороны прикрываютъ своей блестящей декорацiей высокую церковную кровлю. Богатые сѣтчатые своды корабля выполнены около 1446 г., когда работами руководилъ мастеръ Гансъ Бу́ксбаумъ.

Впрочемъ и въ здѣшнихъ краяхъ преобладаютъ вообще хоромныя сооруженія, по большой части простой, незатѣйливой одѣлки: такова долевая сѣнь благолѣпной церкви въ Берхтхольсдорфѣ, церковь въ Кирхшлагѣ, церковь св. Отмара въ Мёдлингѣ (съ 1454 г.), значительная постройка съ нижнимъ и верхнимъ храмомъ; новомонастырская церковь (Нейклостеркирхе) въ Винер' Нёйштадтѣ (1453) и большая приходская въ Баденѣ, потомъ миноритская и августинская въ Вѣнѣ, обѣ законченныя послѣ 1395 г. Церковь въ Зебенштейнѣ двупридѣльная, и въ Эдлицѣ — квадратная со столпомъ посереди.

Постройки съ низкими боковыми кораблями встрѣчаются только одиночно, какъ наприм. обвалившаяся церковь въ Лихтенвёртѣ, церкви брунн-ская и хейлигенштадтская.

Къ поздней этой порѣ относится постройка нѣкоторыхъ клиросовъ. Такъ еще до конца 14-го или по крайней мѣрѣ до начала 15-го вѣка возведенъ великолѣпный хоромообразный клиросъ монастырской церкви въ Хейлигенкрёйцѣ, [1] и тогда же изящный колодезь при крытомъ ходѣ этого монастыря. Таковы клиросы дёйтш' альтенбургской церкви, винер' нёйштадтскаго собора (1449—87), церквей бромбергской и санкт' вейтской (1433), въ послѣдней съ криптою. — Изъ часовень слѣдуетъ назвать замѣчательную своей оригинальностью за́мковую часовню въ Винер' Нёйштадтѣ (1449—60).

Какъ на богато-отдѣланныя декоративныя произведенія должно указать: на сѣнь въ 65 футовъ вышиной близъ Винер' Нёйштадта, памятникъ, извѣстный подъ именемъ «Пряхи у Креста», и на другую сѣнь, близъ Вѣны, на горѣ Винербергъ.

Подобную же одѣлку хоромообразныхъ церквей находимъ въ округѣ такъ-называемаго Вѣнскаго Залѣсья (Kreis ob dem Wiener Walde). * Оригинальна приходская церковь св. Михаила въ Штейнакирхенѣ; другія есть въ Вайдгофенѣ, Ипсѣ, Ипсицѣ и т. д. Двупридѣльныя церкви — въ Петценкирхенѣ, Визельбургѣ, Лунцѣ. — Сооруженія съ подвышеннымъ среднимъ кораблемъ въ торжкѣ или торговомъ мѣстечкѣ Мелькѣ (долевая сѣнь 1481 г.), въ Рабенштейнѣ (1490), Грестенѣ (1482), Анцбахѣ (1491) и мн. др. Въ Верхней Австріи, какъ значительная постройка въ стилѣ св. Стефана, заслуживаетъ вниманія освященная въ

[1] См. основательное изслѣдованіе Эссенвейна въ IV томѣ Mittheilungen der k. k. Central-Commission, стр. 313 и сл.

* Гдѣ главный городъ Санкт' Пёлтенъ, тогда какъ въ округѣ Вѣнскаго Подлѣсья (Kreis unter dem Wiener Walde) главный городъ Вѣна, столица имперіи.

1443 г. и возведенная Гансомъ Буксбаумомъ приходская церковь въ Штейерѣ. Напротивъ, приходская церковь въ Вельсѣ отличается сильно подвышеннымъ среднимъ кораблемъ надъ незатѣйливыми аркадами.

Въ Штиріи фундушевая Санктъ Ламбрехтовская церковь, ранней поры 15-го столѣтія, — очень благолѣпное и богато выработанное сооруженіе. Далѣе, церковь въ Бернескѣ (1461 г.), цистерціанская въ Нейбергѣ (освященная 1471 г.) и друг. Постройки съ высокимъ среднимъ кораблемъ и здѣсь встрѣчаются только одиночно; таковы приходскія церкви въ Цилли, Радкерсбургѣ и Петтау. Позднему времени принадлежатъ еще приходскія же церкви въ Гартбергѣ и Аусзеэ. — Есть кромѣ того много однопридѣльныхъ церквей и часовень.

Въ одномъ зданіи на брукскомъ рынкѣ сохранилась миловидная свѣтская постройка 16-го столѣтія: внизу галерея, а надъ нею красиво отдѣланная ложа (loggia).

Въ Каринтіи приходская церковь въ Фёлькермарктѣ — сооруженіе съ высокимъ среднимъ кораблемъ, тогда какъ приходская же въ Виллахѣ — хоромообразная постройка. Далѣе, слѣдуетъ назвать: клиросы церкви въ Лидингѣ, приходской въ Оберндорфѣ (съ простѣйшимъ сравнительно кораблемъ) и коллегіатской въ Фризахѣ. Постройками самаго поздняго времени слывутъ церковь Пресв. Богородицы въ Гоэнфейстрицѣ и посѣщаемая богомольцами Марія Вейтшальсъ объ Хюттенбергъ (1495—1519 гг.).

Венгрія находится, повидимому, и объ эту пору подъ вліяніемъ архитектурныхъ школъ сосѣдней Австріи. Въ кашаускомъ соборѣ блестящая декорація фасада съ великолѣпнымъ его порталомъ, а равно и очень оригинальный порталъ сѣверной стороны, обличаютъ эпоху 15-го столѣтія, тогда какъ южный порталъ относится уже къ 16-му. — Другія позднеготическія церкви того края слѣдующія: соборы въ Лёйтшау и въ Сепешваральѣ (Кирхдорфѣ), котораго клиросъ выстроенъ въ 1462—78 гг.; церкви въ Доннерсмаркѣ и въ Кешмаркѣ (1444—86), всѣ въ Ципсѣ.* — Потомъ, въ югозападныхъ округахъ, веспримскій соборъ, съ готическою криптой, и одинъ изъ первостепенныхъ памятниковъ, церковь св. Михаила въ Эденбургѣ, выстроенная, какъ гласитъ надпись, 1489—89 гг., и чуть ли не по образцу долевой сѣни Стефановскаго собора въ Вѣнѣ. Церковь бенедиктинцевъ и часовня Іоанна Крестителя тамъ же. Далѣе, пресбургскій соборъ, тамошняя церковь Францисканов и приходская въ Будѣ (Офенѣ). Однопридѣльныхъ церквей много въ варашдинскомъ комитатѣ; таковы: монастырская въ Лупаглавѣ (освящена

* Комитатъ или уѣздъ восточно-венгерскаго округа: По сю сторону Тиссы.

1415, возстановлена 1491 г.), церкви въ Недѣлицѣ (1460), Поморьѣ (1468), Мацинцѣ (1477) и др. Церковная башня въ Варашдинѣ относится къ 1494 г.

Изъ декоративныхъ работъ надобно привести алтарную сѣнь въ кашаускомъ соборѣ, сдѣланную Стефаномъ Кромомъ въ 1472 г. и другую — въ кешмаркской церкви.

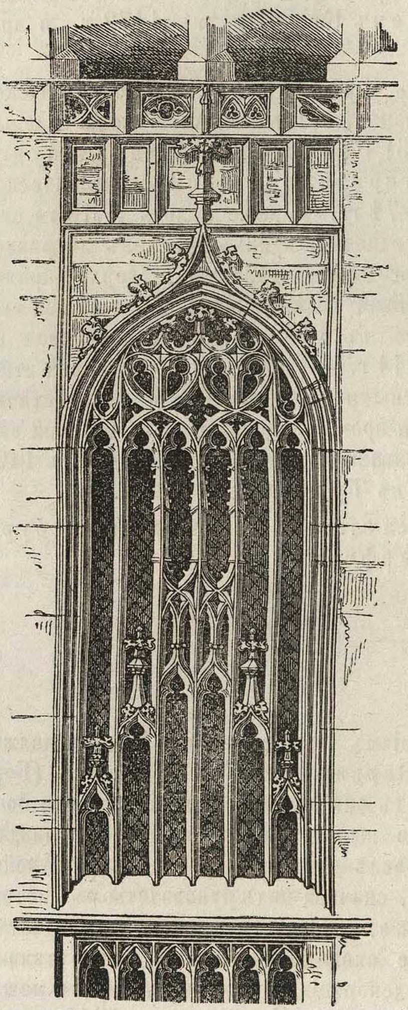
Хоромная строительная система въ Трансильваніи (Седмиградской области) представляетъ нѣсколько образцовъ поздней эпохи. Таковы главныя церкви въ Кронштадтѣ (1385—1425), Репсѣ (1400), Клаузенбургѣ (около 1414), Шоршѣ (1422). Въ германштадтской евангелической церкви, сооружавшейся между 1431—71 гг. и даже вплоть до 16-го столѣтія, боковые корабли пониже, но одинъ изъ нихъ доведенъ до равной высоты съ середнимъ кораблемъ, благодаря наддѣланнымъ вверху хорамъ. Свѣтлою и свободною хоромною постройкой съ красивыми звѣздчатыми сводами представляется нагорная церковь въ Шесбургѣ, законченная въ главномъ 1488-го и освященная въ 1511 г. — Большая часть церквей этого края соединены съ обширными крѣпостными сооруженіями и устройствомъ толстыхъ своихъ стѣнъ съ бойницами и проч. приноровлены къ военной оборонѣ. Всего полнѣе систему эту представляютъ церкви въ Кайсдѣ (съ 1493 по 1496), въ Клосдорфѣ (1524) и въ Трапольдѣ (1522).

Изъ декоративныхъ работъ приводятся алтарныя сѣни церквей шесбургской, мешенской и гроспробстдорфской.

Въ Богеміи главнымъ произведеніемъ позднеготической эпохи должно признать благолѣпную церковь св. Варвары въ Куттенбергѣ (Горѣ Куттнѣ). Начатая въ 1380 г., слѣдуетъ она въ расположеніи клироса богатому образцу пражскаго собора; только выработка подробностей принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ, такъ-какъ послѣ долгаго перерыва за отстройку принялись опять снова уже въ 1483 г., сначала подъ руководствомъ мастера Іоганна, а потомъ Матѳія Райзеке, который и закончилъ сводчатую покрышу клироса въ 1499 г. Богатые оконные переплеты, перепутанные изгибы сѣтчатыхъ сводовъ, нарядная декорація перемычныхъ арокъ между устоями, — все обличаетъ эту именно эпоху. Наконецъ, съ 1510 г. мастеръ Бенешъ изъ Лауна присовокупилъ хоры къ боковымъ кораблямъ, отчего послѣдніе получили одинаковую высоту съ середнимъ; сверхъ-того и внутренность и наружность храма были снабжены богатыми фантастическими украшеніями, но въ 1541 г. недоконченныя еще работы оставлены совсѣмъ. — Другія зданія поздней эпохи въ томъ же городѣ — такъ-называемый «Каменный домъ» и выстроенный 1497 г. колодезь, двѣнадцатиугольное сооруженіе съ нарядною балдахинною сѣнью.

Въ церкви Успенія Пресв. Богородицы на Тейнѣ (съ 1407 по 1460), Прага обладаетъ значительнымъ памятникомъ этого времени. Трех-

придѣльная, съ тройнымъ многоугольнымъ клироснымъ замкòмъ, но безъ поперечья, отличается она подвышеннымъ середнимъ пространствомъ и преимущественно широкими, объемистыми размѣрами. Снаружи замѣчательны обѣ красивыя башни по фасаду. — Менѣе важна тамъ же церковь Мальтійскихъ рыцарей, 1503 г., и необыкновенно высокая однопридѣльная церковь францисканцевъ. — Красивыми свѣтскими постройками можно назвать обѣ башни моста черезъ Молдаву (1451 г.), съ тонкими шпилями и наугольниками, и такъ-называемый Владиславовъ Залъ, сооруженный мастеромъ Бенешемъ въ Градшинѣ подъ исходъ 15-го вѣка. — Тотъ же мастеръ въ 1520 г. выстроилъ красивую благочинскую церковь (Дехантéйкирхе) въ Лаунѣ.



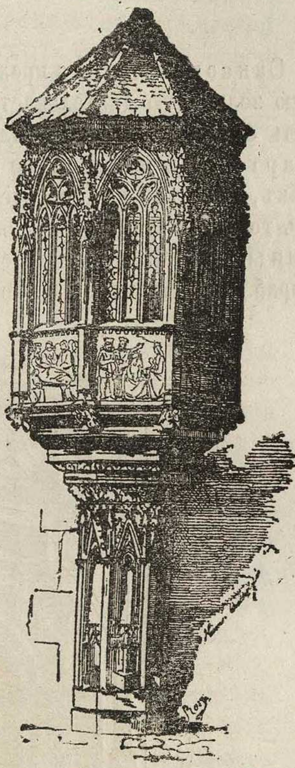
Церковь св. Варвары въ Куттенбергѣ. Окно верховой части клироса. Изъ Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates.

Архитектура югозападныхъ частей края болѣе примыкаетъ въ своемъ развитіи къ системѣ подунайскихъ земель. Церкви Успенія Божіей Матери въ Крумловѣ (Крумау) и піаристовъ въ Будвицѣ (Будвейсъ), возведенныя мастерами Станкомъ и Крешицемъ изъ Крумлова, служатъ отличными образцами этого направленія.

Богемская готика въ церковномъ зодчествѣ продолжается до конца 16-го, даже и до 17-го еще вѣка; такъ между прочимъ благочинская церковь въ Блатнѣ закончена въ клиросной части около 1530-го, а въ корабельной только около 1620 г.

Въ Моравіи брюннская церковь св. Іакова, хоромнообразное сооруженіе чрезвычайно стройныхъ пропорцій, обнаруживаетъ нѣкоторое сродство съ богемскими храмами. Тамошняя церковь августинцевъ отличается въ передней своей части низменностью боковыхъ кораблей, а напротивъ церковь св. Маврицiя въ Ольмюцѣ, 1412 г., — хоромообразною долевою сѣнью.

Франконія прежде всего въ нюрнбергскихъ постройкахъ представляетъ нѣсколько значительныхъ памятниковъ позднеготическаго зодчества. Особенно клиросъ церкви св. Лоренца, [1] пристроенный съ 1439 по 1477 г. къ существовавшей уже долевой сѣни, является примѣромъ высокаго и благолѣпнаго хоромнаго сооруженія съ широкимъ обходомъ, возведеннаго болѣе или менѣе по образцу св. Зебальда. Замѣчательною постройкой была потомъ недавно снесенная августинская церковь съ красивыми вѣерообразными сводами; въ качествѣ простыхъ, незатѣйливыхъ построекъ должно привести картузіанскій монастырь (еще конца 14-го вѣка) и возведенную около 1500 г. церковь св. Іакова; наконецъ, въ качествѣ небольшихъ сооруженій, — часовню Святодуховской Больницы, первой половины 15-го столѣтія, миловидно-развитую часовню монастыря Ландаускихъ Братьевъ (1507—8 гг.) и Хольцшуэровскую часовню на кладбищѣ св. Іоанна.



Трибуна при церковчомъ домѣ св. Зебальда въ Нюрнбергѣ. Изъ Nürnberg's Kunstleben von Rettberg.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ принадлежатъ сюда: прелестно отдѣланная башнеобразная трибуна (Chörlein) при церковномъ домѣ св. Зебальда, которая возведена въ 1513—1515 гг.; выполненныя мастеромъ Гансомъ Бегаймомъ старшимъ въ 1521—22 гг. древнія части ратуши и мн. др.

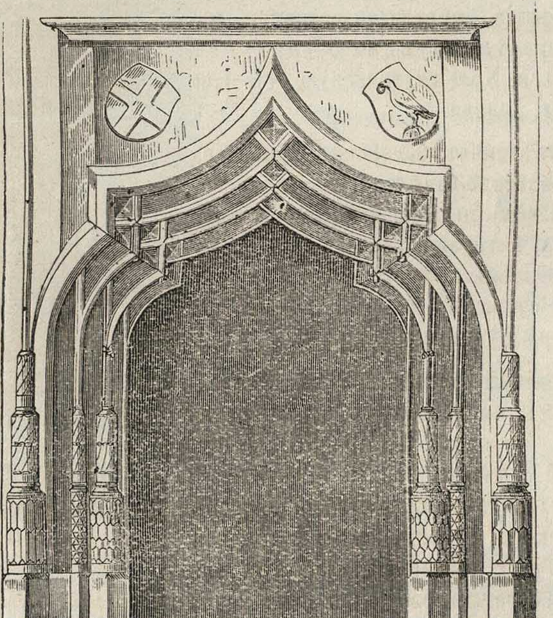
Къ сооруженіямъ съ подвышеннымъ среднимъ кораблемъ принадлежитъ еще простая швабахская церковь (1469—95), тогда какъ съ другой стороны прививается уже въ это время и здѣсь хоромнообразный способъ постройки. Таковъ наприм. клиросъ церкви въ Вейсенбургѣ, освященный въ 1527 г. и отличающійся богатыми сводами и очень хорошими подробностями. Къ самому концу эпохи относится трехбашенная западная часть (1493 г.) и достроенный въ 1523 г. клиросъ Гумбертовской церкви въ Аншпахѣ, — оригинально и благолѣпно развитое сооруженіе.

Декоративныя работы этого времени идутъ особенно изъ нюрнбергской школы и замѣчательны столько же богатствомъ, сколько и обиліемъ своихъ формъ: это по большой части произведенія Адама Крафта и его отличной мастерской. Великолѣпнѣйшее изъ нихъ алтарная сѣнь нюрнбергской церкви

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 55. фиг. 6.

св. Лоренца, въ 64 фута вышиною (1496—1500 гг.); сѣни меньшаго размѣра въ Швабахѣ, 1505 г. въ Калькрёйтѣ, Фюртѣ, Гейльсброннѣ и др. мѣст.

Саксонскіе края проявляютъ въ эту позднюю эпоху чрезвычайно обильную зодческую дѣятельность. Въ Брауншвейгѣ продолжаютъ вырабатывать съ особеннымъ благолѣпіемъ колокольни и клиросы. Къ церкви св. Мартина пристроенъ во второй половинѣ 15-го столѣтія клиросный замо́къ, а въ 1434 г. возведена богато-изукрашенная Аннинская часовня. Къ тому же времени относятся клиросные замки́ въ церквахъ св. Екатерины и св. Магна и красивая двупридѣльная отстройка сѣвернаго боковаго корабля въ мѣстномъ соборѣ, 1469 г. — Тамъ же, преимущественно въ



Сѣверный порталъ мерзебургскаго собора. По Калленбаху.

теченіе 15-го вѣка, сооруженъ одинъ изъ самыхъ нарядныхъ образцовъ нѣмецкой свѣтской архитектуры, — ратуша въ старомъ городѣ (Altstadt-Rathaus), состоящая изъ двухъ соединенныхъ между собою крыльевъ, съ сквозными галереями внизу и съ блистательною ложей въ верхнемъ ярусѣ. — Простѣйшими свѣтскими постройками этого времени обладаетъ сосѣдній городъ Госларъ въ своей ратушѣ и въ такъ-называемомъ «Вортѣ» (прежде-бывшій гильдейскій домъ).

У магдебургскаго собора выведены богатый его фасадъ около 1520 г. и въ особенности пестро-изукрашенная колокольня и прорѣзной башенный шпиль, надъ которыми трудились еще въ 1574 г. Въ гальберштадтскомъ соборѣ этому преимущественно времени принадлежитъ отстройка поперечья и выполненіе блистательно-декорированнаго лекторія, 1510 г. Другой лекторій, 1458 г., находится въ магдебургской соборной церкви. Бóльшая часть остальныхъ церквей этой мѣстности усвоили себѣ хоромную систему. Таковъ особенно въ Гальберштадтѣ храмъ св. Мартина, съ благолѣпною колокольней между двухъ башень западной стороны; такова въ Магдебургѣ необыкновенно нарядная и изящная церковь св. Севастьяна.

Мірскія постройки этого края часто возводились въ красиво обдѣланную клѣтку или вя́занку (фахверкъ); Гальберштадтъ, Брауншвейгъ, Кведлинбургъ, Магдебургъ представляютъ цѣлый рядъ любопытныхъ тому примѣровъ.

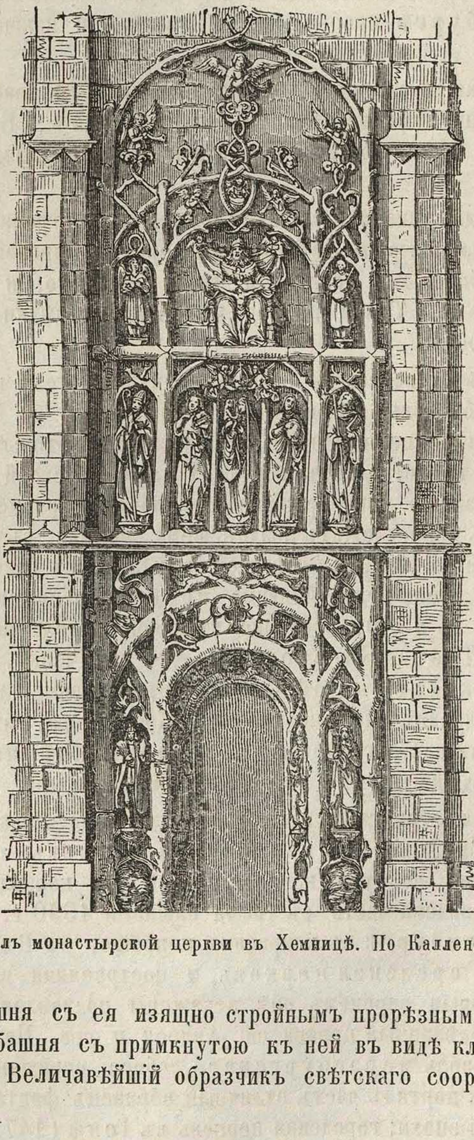
Въ Эрфуртѣ двѣ значительныхъ хоромныхъ постройки поздней поры 15-го столѣтія: долевая сѣнь собора, развернутая чрезвычайно свободно и просторно, съ боковыми кораблями шире середняго, и пятипридѣльная церковь св. Севера. Такой же приблизительно обдѣлки корабль нордга́узенскаго собора.

Еще рѣшительнѣе усвоиваютъ себѣ хоромную систему верхнесаксонскія постройки; онѣ обдѣланы по большей части просто, съ богатыми только сѣтчатыми сводами, но не безъ наряднаго развитія нѣкоторыхъ подробностей. Важные образцы представляетъ городъ Галле въ своей церкви св. Морица, которой изящно декорированный клиросъ строился съ 1388 г., тогда какъ корабль принадлежитъ позднѣйшему времени; въ церкви св. Ульриха, законченной 1510 г. и имѣющей только одинъ боковой корабль, не болѣе; въ своемъ очень незатѣйливомъ соборѣ, освященномъ 1523 г. и возстановленномъ въ 1589; особенно въ своей благолѣпной и благородно развитой церкви Пресв. Богородицы, что̀ на Рынкѣ, сооруженной въ 1530—54 гг. Николаемъ Гофманомъ, съ четырьмя башнями, оставшимися отъ другихъ древнѣйшихъ построекъ. Кромѣ-того, изъ свѣтскихъ зданій должно привести здѣсь громадныя развалины Морицбурга (1484—1503 гг.) и городскую думу того же поздняго времени.

Къ галльскимъ постройкамъ близко подходятъ по характеру нѣкоторыя изъ сосѣднихъ сооруженій: Николаевская церковь въ Цербстѣ съ красивымъ обходомъ вокругъ клироса, 1446 г., корабль построенъ въ 1488—94 гг., западная часть съ тремя башнями 1530 г.; Маріинская церковь въ Бернбургѣ съ клиросомъ попроще; въ Виттенбергѣ — такъ-называемая Городская церковь и построенная въ 1493—99 гг. За́мковая, которыя впрочемъ обѣ искажены подновленьемъ. — Далѣе, совсѣмъ просто обдѣланныя церкви св. Андрея и свв. Петра и Павла въ Эйслебенѣ; корабль мерзебургскаго собора, освященный въ 1517 г., котораго сѣверный порталъ даетъ отличный образецъ фантастической декораціи этой поздней эпохи; городская церковь въ Іенѣ (1472—86 гг.); церковь св. Венцеля въ Наумбургѣ, и мн. др.

Нѣкоторыя изъ свѣтскихъ построекъ характеристичны для декоративнаго направленія этой школы. Такова находящаяся въ Нѣйштадтѣ, что̀ на О́рлѣ, съ богатоукрашеннымъ выступнымъ теремкомъ (Erkerbau); другія въ Пёснекѣ и въ Зальфельдѣ (1534 г.). Также за́мокъ въ Оберкранихфельдѣ.

Наконецъ особенно любопытны памятники Мейссенской земли. Въ самомъ Мейссенѣ принадлежатъ сюда позднѣйшія части собора: [1] вопервыхъ



Порталъ монастырской церкви въ Хемницѣ. По Калленбаху.

юговосточная башня съ ея изящно стройнымъ прорѣзнымъ шпилемъ, а потомъ и западная башня съ примкнутою къ ней въ видѣ клироса погребальною часовней. — Величавѣйшій образчикъ свѣтскаго сооруженія представ-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 55, фигг. 1 и 2.

ляетъ тамъ же Альбрехтовскій замокъ (Альбрехтсбургъ), выстроенный въ 1471 г., подлинно одинъ изъ самыхъ громадныхъ чертоговъ средневѣковаго времени; онъ обращенъ въ фарфоровый заводъ и теперь быстро идетъ къ разрушенію. — Церкви здѣшняго края большею частію простыя хоромныя постройки съ красиво-извитыми сѣтчатыми сводами. Такова соборная церковь во Фрейбергѣ, возведенная послѣ 1484 г.; Аннинская въ Аннабергѣ (1499—1525); Маріинская въ Цвикау, клиросъ 1453—70 гг., корабль 1506—36, послѣдній замѣчателенъ богатою наружною декораціей; церковь св. Кунигунды въ Рохлицѣ, передѣланная нáново внутри; наконецъ монастырская церковь въ Хемницѣ съ порталомъ, обдѣланнымъ въ чудовидно-натуралистическомъ вкусѣ.

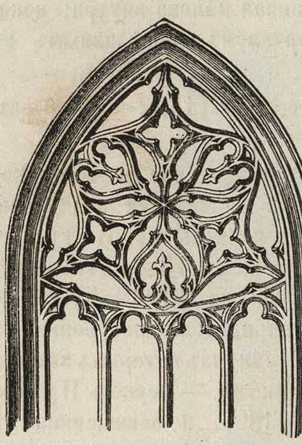
Свѣтскія постройки — гостинный дворъ въ Цвикау (1522—24) и разные частные дома во Фрейбергѣ и въ др. мѣст.

Въ верхней Лужицѣ (Лузаціи) замѣтны вмѣстѣ саксонское и богемское вліянія. Здѣсь въ первомъ ряду стоитъ Гёрлицъ со многими значительными храмовыми постройками. Главная изъ нихъ церковь св. Петра съ остатками романскаго сооруженія, которое передѣлано въ 15-мъ вѣкѣ, такъ что крипта относится къ 1417—32, корпусъ зданія къ 1423—57 гг., а полное его окончаніе къ 1497 г. Это могучая пятипридѣльная постройка, съ равно высокими, широко и ясно развернутыми кораблями, изъ которыхъ каждый снабженъ особымъ многоугольнымъ клироснымъ замкóмъ.—Церковь Пресв. Богородицы, основанная въ 1449 или въ 1458 г. и освященная въ 1473, — простое хоромное сооруженіе, отличающееся богато-изукрашенными органными хорами. Менѣе значительны здѣсь Святокрестовская часовня (1481—89) и церковь св. Анны, построенная въ 1508—12 гг. мастеромъ Альбрехтомъ Штиглицеромъ. — Древнія громадныя городскія ворота, называемыя Кайзертруцъ (т. е. оплотъ противъ императора), относятся къ 1490 г. — Простымъ же хоромнымъ сооруженіемъ представляется построенная въ 1441—97 гг. церковь св. Петра въ Бауценѣ; она, подобно другимъ храмамъ этой группы, объ осьмиугольныхъ столпахъ и съ сѣтчатыми сводами.

Въ Гессенѣ и Вестфаліи почти исключительно господствуетъ хоромная система; въ Гессенѣ — по большой части еще въ связи съ вліяніями марбургской церкви св. Елисаветы. Рѣшительное воспроизведеніе послѣдней, только въ болѣе обширныхъ размѣрахъ, — Маріинская церковь въ Марбургѣ, также — грубоватая церковь францисканов во Фрицларѣ, и св. Мартина въ Касселѣ, начатая въ 1364 и оконченная въ 1434 г., значительное зданіе, весьма разнообразной обдѣлки въ подробностяхъ. — Въ Бюдингенѣ, такъ-называемыя Іерусалимскія Ворота— красивая свѣтская постройка 1543 г., обставленная двумя круглыми могучими башнями.

Вальдеку принадлежитъ церковь св. Киліана въ Корбахѣ, почти квадратное хоромное сооруженіе, съ просто выдвинутымъ впередъ клиросомъ 1335 г.; корабль возведенъ съ 1420 по 1450 г.

Вестфалія только объ эту пору развертываетъ свою архитектуру богаче и благолѣпнѣе, но исключительно на основаніи самой простой хоромной системы. Блистательнѣйшимъ образцомъ предстаетъ церковь св. Ламберта въ Мюнстерѣ, сооруженная вконцѣ 14 го и вначалѣ 15-го вѣка, свѣтлая, свободная хоромная постройка, съ далеко выдвинутымъ вдоль клиросомъ и красивымъ клиросным придѣломъ по южной сторонѣ, особенно отличающаяся великолѣпными, немного произвольно развитыми окнами; своды идутъ богатой сѣтчатой плетеницей, и вся наружная декорація гораздо живѣе, нежели обыкновенно бываетъ въ вестфальской готикѣ.— Подобной же обдѣлки клиросъ церкви св. Людгера и великолѣпное украшеніе по фасаду собора, а равно и по окнамъ южнаго щипца его поперечья, выполненное въ 1568 г.



Оконный переплетъ церкви св. Ламберта въ Мюнстерѣ. По Любке.

Смѣлою стройностью и свѣтлымъ просторомъ отличается хоромообразная же церковь св. Маріи на Лугу въ Зёстѣ, начатая мастеромъ Іоанномъ Шенделеромъ еще въ 1331 г., но оконченная гораздо позже, благодаря медлительной постройкѣ. Своды въ ней простые крестовые, но подымаются вовсе безъ капителей непосредственно отъ стройныхъ столповъ; клиросный замо́къ тройной многоугольный, фасаду необычнымъ здѣсь образомъ приданы двѣ башни.— Рѣшительно 15-му уже вѣку принадлежатъ потомъ клиросъ церкви св. Рейнольда въ Дортмундѣ, благолѣпнаго устройства, съ богатыми оконными переплетами (1421—50); значительная западная башня петровской церкви тамъ же, возведенная въ 1396 г.; церковный клиросъ въ Уннѣ, 1389—96 гг., съ галерейнымъ обходомъ; таковъ же, только съ низкимъ обходомъ, клиросъ Маріинской церкви въ Оснабрюкѣ, присоединенный къ существовавшей уже продольной сѣни въ послѣдней четверти 15-го столѣтія; и клиросъ Маріинской церкви въ Липпштадтѣ, опять-таки съ галерейнымъ обходомъ (1478—1506 гг.), единственныя сооруженія въ Вестфаліи, которымъ дано такое сравнительно богатое устройство.

Изъ великаго множества простыхъ хоромообразныхъ церквей слѣдуетъ назвать въ качествѣ важнѣйшихъ: бекумскую, боркенскую, гальтернскую, выстроенную послѣ 1460 г. бломбергскую, церкви въ Рейне (Rheine), въ Штадтлонѣ, въ Агаузѣ, особенно благолѣпную въ Бохольтѣ, которой клиросъ начатъ въ 1415, а западная башня въ 1472 г. Далѣе, церковь въ Мёлленбекѣ 1493 г., долевую сѣнь церкви

въ Виденбрюкѣ; наконецъ многія, отличающіяся красивыми сѣтчатыми сводами: приходскую во Вреденѣ 1478 г., св. Ламберта въ Кёсфельдѣ 1483 г., начатую 1489 церковь въ Ноттельнѣ и построенную съ 1507 по 1514 въ Людингхаузенѣ, которой массивная западная башня окончена въ 1558 г., и мн. др.

Декоративное искусство породило такое обиліе разнообразныхъ работъ, которое стоитъ въ рѣзкой противоположности съ черствою почти простотой построекъ. Въ особенности есть много балдахиновъ или сѣней, часто выработанныхъ самымъ блестящимъ образомъ. Таковы наприм. въ Зёстѣ балдахины церквей Павловской, Луговой и Нагорной (Höhenkirche); въ Дортмундѣ очень роскошный и большой въ доминиканской церкви, два въ церкви св. Рейнольда и одинъ въ Маріинской; въ Оснабрюкѣ прекрасный балдахинъ въ церкви св. Іоанна, и другой въ соборѣ, принадлежащій исходному періоду — въ мюнстерскомъ соборѣ, и мн. др. Престолы съ увѣнчаніемъ въ видѣ сѣней или кивотовъ въ уннской церкви, въ падерборнскомъ соборѣ, въ Луговой церкви въ Зёстѣ и въ Горной въ Герфордѣ. Великолѣпный лекторій въ такъ-называемомъ «Апостольскомъ ходѣ» мюнстерскаго собора.

По части свѣтскаго зодчества замѣчательны: фасады нѣкоторыхъ ратушъ, наприм. въ Оснабрюкѣ и въ Уннѣ; жилые дома въ Лемго, Герфордѣ, особенно многіе въ Мюнстерѣ. Наконецъ городскія ворота 1535 г. въ Зёстѣ, извѣстныя подъ именемъ «Остго́ферторъ».

Сѣверогерманское кирпичное зодчество еще рѣшительнѣе направляется въ эту эпоху къ простору и массивности сооруженій, зато теряетъ въ утонченной выработкѣ архитектоническихъ частей, стараясь впрочемъ наверстать этотъ ущербъ болѣе прихотливою и часто чрезвычайно блестящею декораціей поверхностей.

Силезія представляетъ за это время только нѣкоторыя менѣе значительныя зданія: таковы въ Бреславлѣ церкви Тѣла Христова, св. Винкентія и св. Бернгардина (1464—66); въ Бригѣ Николаевская, выстроенная съ 1370 по 1418 г. съ подвышеннымъ, самостоятельно-освѣщеннымъ середнимъ кораблемъ; Петровская и Маріинская въ Лигницѣ, католическая въ Швейдницѣ, красивая хоромообразная церковь св. Іакова въ Нейссе, католическая приходская въ Глейвицѣ (1504). и мн. друг.

Значительнымъ свѣтскимъ сооруженіемъ поздней эпохи должно назвать бреславскую ратушу, которой блестящая внѣшняя декорація принадлежитъ исходу 15-го вѣка.

Болѣе или менѣе сродни силезскимъ постройкамъ памятники Кракова. Значительнымъ высокопарнымъ сооруженіемъ представляется соборъ, съ богато расчлененными столпами и прямолинейнымъ замко́мъ клироса, снаб-

женнаго обходомъ. Простѣйшей обдѣлки церковь Пресв. Богородицы, съ рядами часовенъ между устоевъ; продольная сѣнь доминиканской церкви и Святокрестовская церковь (около 1500 г.), съ квадратнымъ кораблемъ, котораго нарядные своды оперты на колонну посерединѣ. — Величественное и пространное крѣпостное сооруженіе представляютъ такъ-называемыя Флоріановы Ворота 1498 г., съ своими башнями и обширнымъ острогомъ (окопаннымъ валами наружнымъ дворомъ).

Въ Мекленбургѣ достроивается въ это время (около 1430 г.) шверинскій соборъ; въ Висмарѣ къ прежнимъ значительнымъ памятникамъ присоединяется церковь св. Николая, освященная въ 1460 г. и сооруженная вполнѣ по образцу Маріинской, но съ болѣе богатою отдѣлкой и со сводами въ 128 футовъ вышиною. Въ Ростокѣ возводится колосальная церковь св. Маріи (съ 1398 по 1472 и даже позже) до такихъ же значительныхъ размѣровъ въ вышину, при богатой декораціи стѣнъ цвѣтными изразцами или кафлями. Подобнаго же устройства Николаевская церковь въ Люнебургѣ. — Хоромной системы держится напротивъ долевая сѣнь верденскаго собора, выстроенная съ 1473 по 1490 г.

Хорошими памятниками декоративнаго искусства должно назвать два любекскихъ произведенія: лекторій въ соборѣ съ гранитными колоннами и рѣзнымъ по дереву обносомъ, и литая изъ бронзы престольная сѣнь въ Маріинской церкви, блестящее произведеніе мастеровъ Николая Рўггезеэ и Николая Грўдена, 1479 г.

Свѣтскія постройки также носятъ отпечатокъ декоративнаго направленія этой эпохи. Городскія думы въ Ганноверѣ, Любекѣ, Ростокѣ, многіе частные домá, какъ въ этихъ городахъ, такъ и въ Люнебургѣ, Висмарѣ и другихъ, представляютъ любопытные тому примѣры. Къ этому присоединяются въ Ганноверѣ богатыя клѣтчатыя (фахверковыя) сооруженія, между прочимъ особенно — такъ-называемое Аптечное Крыло городской думы.

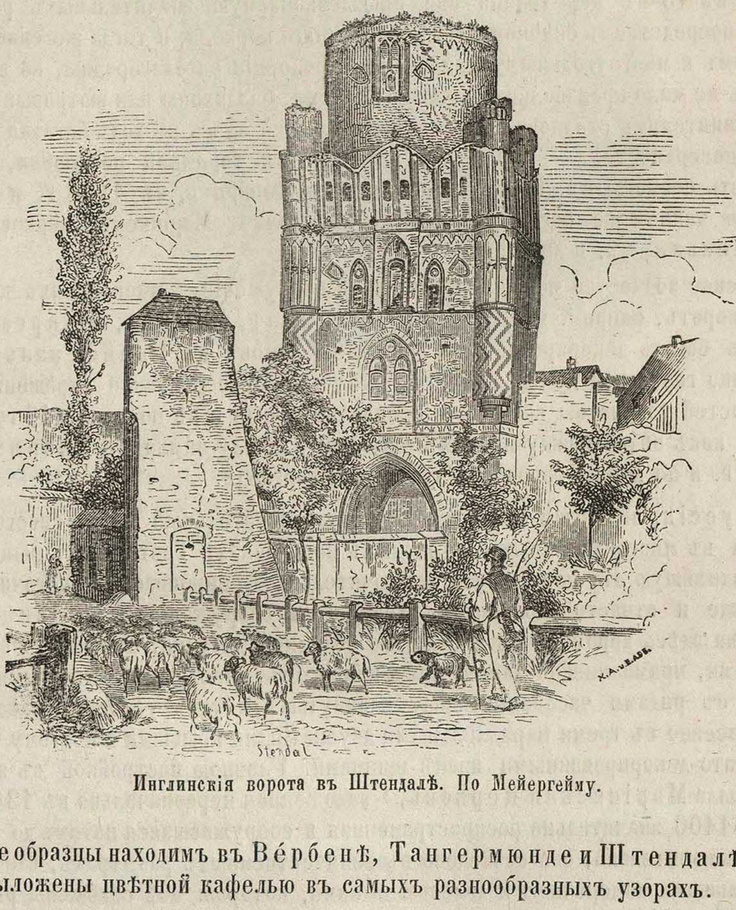
Въ бранденбургскихъ мархіяхъ къ началу этой эпохи возводится значительная и разукрашенная снаружи церковь св. Екатерины въ Бранденбургѣ, начатая въ 1401 г. мастеромъ Генрихомъ Брунсбергомъ изъ Штеттина, — хоромное сооруженіе съ высокимъ клиросньмъ обходомъ и вдвинутыми внутрь устоями. Выработанные въ прорѣзь нарядные фронтоны настоящій образецъ блистательнѣйшей кирпичной декораціи. — Съ такимъ же великолѣпіемъ отдѣлана и Маріинская церковь въ Кёнигсбергѣ, освященная 1407 г. Позднѣйшему времени принадлежатъ богато украшенныя цизарская зáмковая церковь близъ Бранденбурга (1472 г.) и зáмковая часовня въ Вольмирштедтѣ (1480). — Къ самой поздней за тѣмъ порѣ относится Петровская церковь въ Бранденбургѣ, замѣчательная своими нарядными ячеистыми сводами, и наконецъ къ 15-му также вѣку — перестройка тамошняго собора, а равно и гавельбергскаго, освященнаго въ 1411 г.

Слѣдуетъ еще указать на нѣкоторыя стройныя и свѣтлыя хоромообразныя церкви: богомольческую въ Вильснакѣ, середины 15-го вѣка, со-

борную въ Штендалѣ, [1] оконченную въ 1447 г., столь же смѣлую въ своихъ значительныхъ размѣрахъ и отличающуюся притомъ нарядно-богатою выработкой Маріинскую церковь тамъ же, и мн. др.

Декоративныя произведенія здѣсь рѣдки. Песчаниковый лекторій въ гавельбергскомъ соборѣ и кирпичный въ штендальскомъ, да красивая песчаниковая сѣнь, 1510 г., въ Маріинской церкви въ Фюрштенвальде.

Зато великолѣпную декоративную отдѣлку встрѣчаемъ въ свѣтскихъ сооруженіяхъ. Таковы именно городскія думы въ Тангермюнде [2] и въ Кёнигсбергѣ; далѣе, въ Цербстѣ (1479--81) и въ Ютербокѣ, гдѣ залъ городскаго совѣта снабженъ пестрыми ячеистыми сводами. Также и городскимъ воротамъ придается благолѣпный видъ и богатое украшеніе. Блистательнѣйшіе образцы находимъ въ Вéрбенѣ, Тангермюнде и Штендалѣ, гдѣ они выложены цвѣтной кафелью въ самыхъ разнообразныхъ узорахъ.



Инглинскія ворота въ Штендалѣ. По Мейергейму.

Въ Помераніи однимъ изъ колосальнѣйшихъ зданій этой группы предстаетъ Маріинская церковь въ Штральзундѣ, построенная съ 1416 по

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 56, фигг. 3 и 4. — [2] Тамъ же, рис. 56, фиг. 5.

1478 г., — высокопарное сооруженіе самыхъ могучихъ пропорцій, смѣло развернутое въ вышину, съ клиросными обходомъ, трехпридѣльнымъ поперечьемъ и западною сѣнью (или трапезой), надъ которой возведена массивная башня, при всемъ томъ грубое и даже отчасти варварское въ подробностяхъ.—Не столь большія постройки того же времени — церковь Іоанновскаго монастыря тамъ же, съ сплошнымъ аркаднымъ предсѣніемъ (или папертью); осьмиугольная часовня св. Аполлоніи при Маріинской церкви, и церковь св. Гертруды въ Вольгастѣ, двѣнадцатигранная постройка съ колонною посереди и съ нарядымъ звѣздчатымъ сводомъ, вѣроятно идущимъ еще изъ 14-го столѣтія.

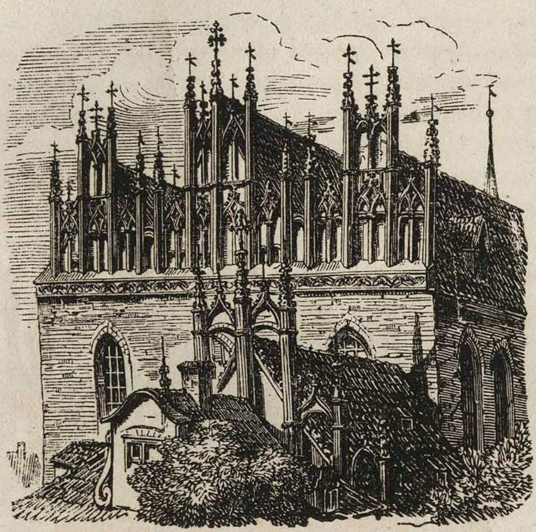
Въ верхней Помераніи должно вопервыхъ назвать Маріинскую церковь въ Штаргардѣ (т. е. Старгородѣ); первоначально хоромная постройка 14-го вѣка, въ 15-мъ передѣлана она въ высокопарную значительныхъ размѣровъ, посредствомъ сильной подвыси середняго корабля, и тогда же снабжена обходомъ и многоугольнымъ клиросомъ. Пропорціи ея благородны, но въ деталяхъ не мало произвольнаго, каковы наприм. балдахины или шатровыя сѣни надъ капителями столповъ; впрочемъ же пущена здѣсь въ ходъ богатая декорація поверхностей. — Тамъ же, въ качествѣ хоромной постройки, надо привесть церковь св. Іоанна, основанную, говорятъ, въ 1408 г. и отдѣланную такими же богатыми прикрасами; далѣе, Маріинскую церковь въ Фрейенвальдѣ, и др.

Мірское зодчество можетъ похвалиться сооруженіемъ нѣсколькихъ красивыхъ воротъ, наприм. въ Камминѣ, Демминѣ, Пирицѣ, Штаргардѣ, потомъ богато декорированными фасадами домовъ въ Грейфсвальдѣ и особенно городской думы въ Штральзундѣ. Своеобразное украшеніе поверхностей узорчатою высѣчкой процвѣтаетъ еще и въ половинѣ 16-го столѣтія, какъ видно между прочимъ по одному крылу зáмка въ Укермюнде 1546 г. и по щипцу городской думы въ Штаргардѣ.

Пруссія, видѣвшая въ прошлую эпоху блистательный цвѣтъ своего зодчества въ многочисленныхъ зáмковыхъ постройкахъ Тевтонскихъ рыцарей, въ позднѣйшую эту пору почти исключительно ограничивается многочисленными же и отчасти величавыми храмовыми сооруженіями въ Данцигѣ. Система здѣсь хоромная съ небольшою одѣлкою деталей, съ осьмигранными столпами, прямолинейно замкнутымъ клиросомъ, пестрыми сѣтчатыми сводами, съ рядами часовень между вдвинутыхъ внутрь устоевъ, наконецъ обыкновенно съ тремя параллельными двускатными крышами и поэтому часто съ богато декорированными извнѣ щипцами. Главною постройкой въ этомъ родѣ была Маріинская церковь, [1] заложенная первоначально въ 1343 г., но съ 1400 значительно распространенная и сооружавшаяся потомъ до 16-го вѣка включительно; она возведена въ величественныхъ размѣрахъ, съ трехпридѣльными поперечною и долевою сѣнями, которыя обѣ снабжены рядами часовень, но при этомъ безприкрасна въ деталяхъ и строга можно сказать до терпкости; снаружи отличается она колосальною западною башней и мно-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 56, фиг. 2.

жествомъ стройныхъ башенокъ или теремковъ по щипцамъ. — Такая же почти церковь св. Екатерины, только проще и безъ поперечья подобно всѣмъ другимъ, выстроена первоначально съ 1326 г., но въ 15-мъ вѣкѣ расширена; церковь свв. Петра и Павла, начатая въ 1525 г., съ оригинальною западною башнею (съ 1486); св. Іоанна, благородныхъ и прекрасныхъ вообще пропорцій, съ поперечьемъ, накрытымъ сводами въ 1463—65 гг.; св. Троицы, которой изящный, выдвинутый въ длину клиросъ



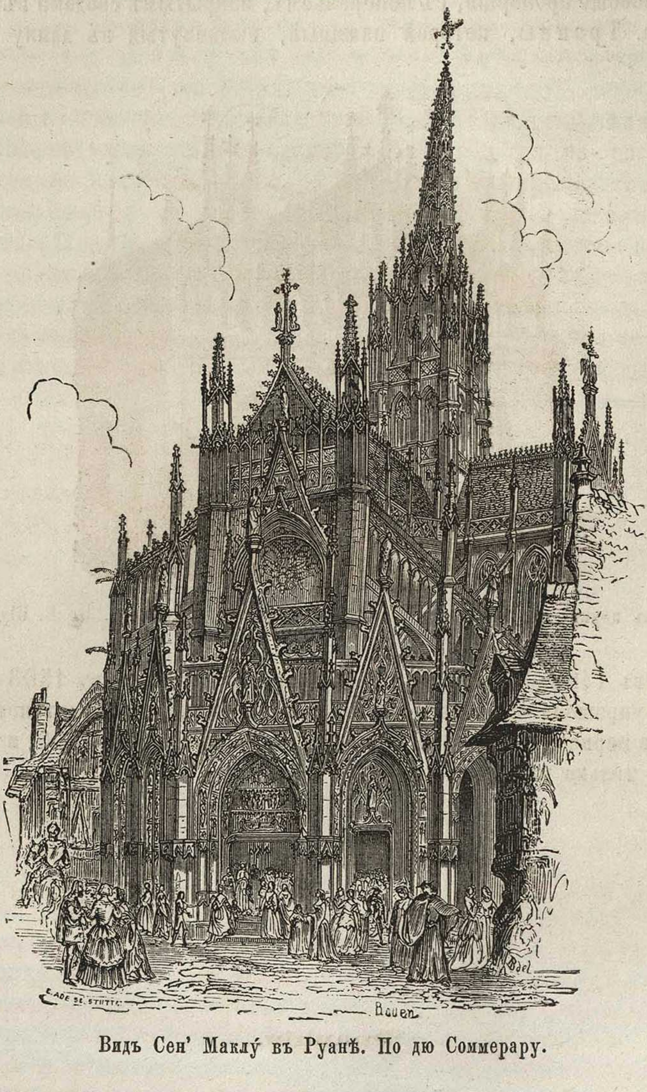
Фронтонъ церкви св. Троицы и Аннинской часовни въ Данцигѣ. По К. Шульцу.

возведенъ въ 1482—95 гг., а долевая сѣнь возстановлена въ 1503—14 гг., и которая украшена съ запада богато-декорированнымъ фронтономъ; одноприДѣльная церковь св. Варѳоломея, выстроенная послѣ 1500, и св. Биргитты — только уже въ 1587—1602 гг.

Франція.

Поздняя пора французской готики преимущественно отличается чрезвычайно легкою, граціозною выработкой деталей и великимъ декоративнымъ богатствомъ, при чемъ однакожь и здѣсь частности развиты скорѣе произвольно, чѣмъ органически, и особенно въ узорчатыхъ переплетахъ и высѣчкахъ часто прибѣгаютъ къ тѣмъ пламенеобразнымъ фигурамъ, которыя снискали этому стилю названіе «свѣточнаго» или «пламеннаго», flamboyant.

Къ самымъ изящнымъ и благороднымъ созданіямъ этой эпохи принадлежатъ на сѣверѣ Франціи позднѣйшія части Сент' Уана[1] въ Руанѣ, именно корабль и фасадъ этой церкви съ діагонально размѣщенными башнями, а равно и крылья поперечья. — Еще роскошнѣе отдѣлана тамъ же церковь



Видъ Сен' Маклу́ въ Руанѣ. По дю Соммерару.

Сен' Маклу́, замѣчательная необыкновенно изукрашеннымъ пятистороннимъ портикомъ, впереди фасада. — Сходнаго съ этимъ направленія тамошнія же опять церкви Сент' Элѐ (St. Elai) и Сен' Венса́нъ, проще

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 51, фигг. 2 и 3.

убраны Сен' Вивьенъ и Сен' Патрисъ. — Чрезвычайно блистателенъ фасадъ руанскаго собора, котораго богато отделанная и стройно возносящаяся южная башня, 1485—1507 годовъ, увѣнчана осьмиугольнымъ верхомъ. Средняя часть фасада, 1509—1530 годовъ, снабжена великолѣпнымъ порталомъ, съ блестящей розою надъ нимъ, которая вверху и по обѣ стороны вяжется съ роскошнѣйшею архитектурной прорѣзью. — Также и соборъ въ Эврё, начатый въ 14-мъ столѣтіи, достроивался и украшался богатою декоративною отдѣлкой снаружи въ исходную пору готики, вплоть до 16-го вѣка. Тому же времени принадлежитъ нарядно обдѣланная церковь въ Кодебе́кѣ, съ башнею по одной сторонѣ фасада, увѣнчанною богатымъ прорѣзнымъ шпилемъ. — Далѣе относятся сюда церкви св. Іакова въ Діэппѣ и Пресв. Богородицы въ Вернонѣ съ просто и ясно выработанными фасадами, церкви въ Гарфлёрѣ и Лувьѐ, потомъ Сен' Мишель въ Воселлѣ, одномъ изъ предмѣстій Кана, и осьмигранная постройка надъ средокрестіемъ собора въ Бейё. Въ жизорскихъ церквахъ Сен' Жервѐ и Сен' Протѐ замѣчателенъ переходъ къ формамъ Возрожденія; въ карантанской церкви — маловозвышенность безоконнаго середняго корабля, въ церкви Мон' сен' Мишеля — смѣло поднятый и величаво сооруженный гранитный клиросъ 1452—1521 гг.

Пикардія также богата блистательно декорированными постройками исходной эпохи. Въ аміэнсскомъ соборѣ относятся къ ней особенно три большихъ розетныхъ окна по западному фасу и щипецъ поперечья. Важнѣе коллегіатная церковь въ Сен' Рикьѐ близъ Аббевиля, начатая въ 1487 г.; она съ богатымъ клироснымъ замко́мъ, котораго абсиды, за исключеніемъ середняго, такъ-называемой Маріинской часовни, выведены однакожь прямолинейно; корабль расчлененъ грубовато и рѣзко по старинному еще образцу; наружная декорація необыкновенно блестяща, но схематична. — Не менѣе богато отдѣлана нѣсколько позднѣйшая церковь св. Вульфрама въ Аббевилѣ, съ чрезмѣрно расчлененными и слишкомъ тонкими столпами; наружность, особенно по фасаду, вся одѣта игриво-узорчатой рѣзьбой. Чрезвычайно роскошны потомъ маленькая церковь св. Духа въ Рюкѣ, вновь отстроенная 1470 г. церковь въ Пуа̀ (Poix), хоромообразная Іоанновская церковь въ Пероннѣ, главная церковь въ Корби́ и мн. др.

Великолѣпнымъ зданіемъ позднеготической эпохи въ Иль-де-Франсѣ представляется поперечье соборной церкви въ Бовѐ, начала 16-го вѣка, декорированное съ особеннымъ блескомъ по фасадамъ. Въ подобномъ же родѣ клиросъ тамошней церкви св. Стефана (Сент' Этьеннъ), выстроенный въ 1506 г. Не менѣе пестро изукрашены щипцы поперечья санлисскаго собора, фантастически-вычурно обдѣланный фасадъ хоромообразной церкви св. Петра тамъ же, значительная церковь св. Антонія въ Компіэнѣ и св. Іакова въ томъ же городѣ, наконецъ еще церковь въ Клермонѣ. — Проще многія позднеготическія постройки въ Парижѣ: такова наприм. церковь Сен' Жермен' л' Осерруа, съ остатками 13-го столѣтія, но принадлежащая въ главномъ 15-му и 16-му вѣкамъ; позднѣйшія части св. Северина, второй половины 15-го столѣтія; Сен' Жервѐ — конца того же вѣка и современный ей корабль церкви Сен' Меда́ръ; за тѣмъ —

Сен' Мерри, построенная съ 1520 г. очень просто, наконецъ башня церкви Сен' Жакъ де-ла Бушёри́, возведенная въ 1508—22 гг. Сюда же относится блестящая отдѣлка щипца «Святой Часовни» въ Парижѣ, равно какъ и законченной объ эту пору (около 1525 г.) Святой Часовни въ Венсеннѣ. — Наконецъ, одно изъ лучшихъ башенныхъ сооруженій во Франціи, верхъ сѣверозападной башни шартрскаго собора, возведенный въ 1507—14 гг. мастеромъ Жаномъ Тексье, подлинно изящное созданіе декоративнаго искусства. То же надо сказать и о клиросной оградѣ этого собора, выполненной тѣмъ же мастеромъ.

Въ Шампаньи богомольческую церковь Нотрдамъ де л'Эпинъ близъ Шалона на Марнѣ должно почесть однимъ изъ важнѣйшихъ по оригинальности своей памятниковъ: начатая въ 1419 г., еще при англійскомъ господствѣ, какимъ-то мастеромъ Патрикомъ, потомъ послѣ нѣкотораго перерыва строившаяся далѣе и законченная въ главномъ 1459 г., она представляетъ трехпридѣльную долевую сѣнь, простого, отвѣчающаго прежней системѣ характера, и нѣсколько тяжеловатый пятипридѣльный клиросъ съ вѣнцомъ часовень вокругъ; снаружи, замыкающія линіи — по большой части горизонтальныя, фасадъ же напротивъ расчлененъ на французскій образецъ, съ двумя башнями, изъ которыхъ закончена одна южная (1529 г.). — Величайшая пышность развернулась потомъ въ фасадѣ труайскаго собора, сооруженномъ въ 1506—90 гг.; поверхность его вся покрыта узорчатой высѣчкой, нишами для статуй и тому подобными украшеніями, какъ сплошнымъ филиграномъ; три портала, окаймленныя капельно-висячею рѣзьбой, открываются между сильно-выступившими толщами готическихъ устоевъ. — Тамъ же къ началу 16-го вѣка относятся клиросъ св. Магдалины и внутренность корабля св. Іоанна Крестителя: позднѣйшей еще поры, уже съ наклонностью къ формамъ Возрожденія и съ черствымъ притомъ схематизмомъ, — церкви Сен' Низьѐ, Сен' Никола̀ и Сен' Панталеонъ. Однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ созданій фантастической декораціи является наконецъ лекторій въ церкви св. Магдалины, выполненный 1506 г. мастеромъ Жаномъ Гуальдо или Гейльдъ.

Произведеніями этой эпохи не такъ богата Бургундія. Послѣ пожара 1465 г. отёнскій соборъ украсился стройною башней надъ средокрестьемъ, часовнями въ продольномъ кораблѣ и фантастически-убранною трибуной для органа. Слѣдуетъ также указать на позднѣйшія части неверскаго собора, отличающіяся красивымъ и стройнымъ развитіемъ. — Особое значеніе имѣетъ потомъ церковь Пресв. Богородицы въ Бру, мавзолей бургундскихъ владѣтелей, сооруженный однимъ нѣмецкимъ мастеромъ въ 1506—36 гг. Трехпридѣльная въ широкихъ размѣрахъ и съ простымъ устройствомъ клироса, отличается она живою обдѣлкой архитектурныхъ частей; въ наружной же декораціи представляетъ, напротивъ, разные произвольно-фантастическіе элементы. Къ началу 16-го вѣка относится еще фасадъ турской соборной церкви.

Въ Бретани было болѣе архитектурной дѣятельности, и изъ гранитныхъ ея зданій глядитъ серьёзная массивность, иногда игриво окруженная вычурною декораціей и отчасти не безъ англійскихъ вліяній. Таковы наприм.

церковь въ Фольгоа̀ (конченная 1419 г.), съ розетнымъ окномъ въ замочной стѣнѣ клироса; основанный въ 1424 г. кемпе́рскій соборъ, съ пуковидными столпами и со сводами на консоляхъ (подставахъ), а по фасаду съ двумя оригинально обдѣланными башнями; развалина церкви кордельеровъ тамъ же, съ рѣшительно англійскими деталями; прямолинейно замкнутые клиросы дольскаго собора и церкви въ Понкруа̀, и др. — Здѣсь встрѣчаются иногда и осьмиугольные гранитные столпы, наприм. въ богомольческой часовнѣ Сен' Жан' дю Дуа̀ (du Doigt) близъ Морлѐ (1440—1513 гг.), въ ламбадекской церкви и во мног. друг.

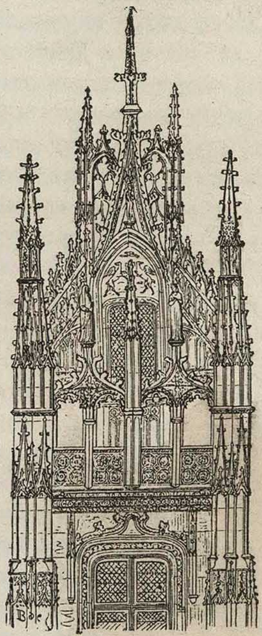


Видъ за̀мка Мельянъ. По дю-Соммерару.

Далѣе, значительны особенно по внѣшней декоративной отдѣлкѣ: фасадъ церкви Сен' Нона̀ въ Пёмаркѣ, церковь св. Фіакра въ Фауэ́, съ живописнымъ башеннымъ сооруженіемъ, церковь Сен' Тромёръ въ Каргѐ (Carhaix) съ башнею посереди фасада, выстроенною съ 1529 по 1535 г., и мн. др. Слѣдуетъ потомъ назвать соборъ въ Трегьѐ, очень разновременной постройки, съ очень статной башнею на южномъ крылѣ поперечья; позднѣйшія части собора въ Сен' Бріёкѣ, церковь св. Леонарда въ Фужѐрѣ,

1406—40 гг., фасадъ Сент' Обена въ Геранде (Guérande), начатый въ 1434 г. фасадъ нантскаго собора вмѣстѣ съ кораблемъ, и т. д.

Свѣтское зодчество также достигаетъ въ позднее это время прелестной часто живописности склада и богатой выработки. Благороднѣйшимъ созданіемъ этой эпохи представляется домъ знаменитаго Жака Кёра въ Буржѣ, выстроенный въ 1443—53 гг., вполнѣ зáмковое сооруженіе, величаво обступающее своими массами внутренній дворъ. — Потомъ въ Парижѣ—Отель де Клюни́, прежнее мѣсто жительства клюнійскихъ аббатовъ, конца 15-го столѣтія.—Итальянскому мастеру Фра Джакондо, и по всей вѣроятности неправильно, приписывается зáмокъ Мельянъ (Meillant) близъ Сент' Амáнда, зданіе роскошно-фантастической отдѣлки. — Съ полнымъ вкуса великолѣпіемъ выработанъ такъ-называемый «Посольскій Домъ» (Отель дез' Амбассадёръ, онъ же и Отель д'Англьтерръ) въ Дижонѣ; проще, но съ множествомъ украшенныхъ рѣзьбой кровельныхъ теремковъ,—зáмокъ въ Жосселенѣ и герцогскій зáмокъ въ Нантѣ. — Блистательнѣйшее развитіе свѣтскаго зодчества встрѣчаемъ въ зáмкахъ Нормандіи, преимущественно въ Руанѣ. Великолѣпный образецъ самой богатой декораціи представляютъ позднѣйшія части (1499 г.) Судебной Палаты (Палѐ де Жюстисъ), раннія же части (1493 г.) проще; особенно смѣла, блистательна, но вмѣстѣ и крайне прихотлива декорація, увѣнчивающая зданіе.



Система верховыхъ частей главна о крыла Судебной Палаты въ Руанѣ. По Пюжену.

Изъ числа городскихъ думъ предпочтительно заслуживаетъ вниманія сен' кантенская, удачное подражаніе фландрскимъ образцамъ. Проще городскія думы въ Нуайонѣ и Сомюрѣ. Потомъ — красивая набатная или вѣчевая башня въ Эврё, стройная съ осьмиугольнымъ верхомъ, сооруженіе 15-го столѣтія.

Южные края Франціи остаются при томъ пестромъ разнообразіи направленій, какимъ отличалась уже и предшедшая эпоха. Клиросъ тулузскаго собора, въ детальныхъ формахъ поздней готики, примыкаетъ къ схемѣ сѣверной школы; соборъ въ Ошѣ (Auch), построенный съ 1439 г., и церковь св. Михаила въ Бордо̀, послѣдняя однакожъ съ прямолинейно-замкнутымъ клиросомъ, представляютъ во внутреннемъ строѣ сродственные тому элементы. — Богато развитыя башенныя сооруженія по сѣверной си-

стемѣ есть при церкви города Мирпуа (Mireроіх), при начатомъ въ 1362 г. мандскомъ соборѣ (Mende) и особенно благолѣпное и нарядно выработанное при соборѣ въ Родесѣ (Rhodez). — Далѣе, принадлежитъ сюда великолѣпное поперечье лиможскаго собора. Въ высшей степени значительна церковь Сен' Низьѐ въ Ліонѣ, существенно принадлежащая 15-му столѣтію; она широкихъ и тяжелыхъ пропорцій, съ приниженными перемычными арками, блестящими сводами и узорчатымъ оконнымъ переплетомъ.— Въ Провансѣ къ позднему этому времени относятся главныя части церкви св. Максимина, обозначенныя 1480-мъ г.; кромѣ того церковь св. Петра въ Авиньіонѣ и соборъ въ Эсѣ (Aix).

Въ заключеніе должно еще привести построенную съ 1601 по 1790 г. соборную церковь въ Орлеанѣ, какъ замѣчательный образецъ самопозднѣйшаго употребленія готики. Хотя, правда, черствая и лишенная живого чувства въ деталяхъ, она вполнѣ послѣдовательно проводитъ готическую систему во всѣхъ существенныхъ частяхъ, соперничая до малѣйшихъ даже подробностей въ блескѣ и даже въ величавой гармоніи съ болѣе древними соборными церквами.

Въ ряду построекъ декоративнаго характера всѣхъ выше стоитъ конечно южное предсѣніе (паперть) альбійскаго собора, какъ одно изъ самыхъ полныхъ фантазіи, богатыхъ и вмѣстѣ граціозныхъ произведеній. Словно арабскія декоративныя работы вдохновили мастера на чудное это созданье. То же надобно сказать о завиточныхъ украшеніяхъ клироса и о лекторіи въ этомъ соборѣ.

Наконецъ уже рѣшительно испанско-мавританскій стиль напоминаетъ одна свѣтская постройка, Судебная Палата въ Перпиньянѣ, эффектная своей благолѣпной массивностью.

Нидерланды.

Обнаружившееся и въ прошлую еще эпоху національное преобразованіе готическихъ формъ происходитъ въ поздній этотъ періодъ на томъ же самомъ основномъ началѣ, и несущественное только видоразличіе порождается здѣсь тѣмъ, что въ церковныхъ постройкахъ преобладаетъ болѣе сдержанная трезвость, а въ свѣтскихъ — роскошь и великолѣпіе.

Между бельгійскими памятниками вопервыхъ должно привести церковь Нотрдамъ дю Саблонъ (или Нотрдамъ дѐ Виктуаръ) въ Брюсселѣ, зданіе конца 15-го вѣка, съ легкими, живо расчлененными столпами. Того же времени и тамъ же еще церкви Нотрдамъ де ля Шапель (долевая сѣнь), Сен' Жан' Батистъ и Сент' Катеринъ. — Обновленный вслѣдъ за пожаромъ

1341 г. мехельнскій соборъ принадлежитъ еще отчасти 14-му столѣтію, снабженъ однако сводами только уже въ 1487 г., не раньше; клиросъ, первой половины 15-го вѣка, отличается вполнѣ французскимъ расположеніемъ; могучая западная башня, заложенная въ 1452 г., производитъ самый благолѣпный эффектъ. — Превосходно выработаны потомъ строившаяся съ 1416 г. церковь Сен'Сюльписъ въ Дистѣ, основанная 1325 и законченная 1515 Сен' Гоммéръ въ Ліэррѣ, Сен' Жакъ въ Антверпенѣ (съ 1429 по 1560 г.) съ значительною западною башней, и мн. др. Переходъ къ голландскимъ постройкамъ составляетъ хоогстратенская церковь, 16-го столѣтія.

Далѣе, на востокъ въ Люттихѣ приведемъ верхнія части церкви св. Павла, хоромообразную церковь св. Креста, и въ Гёѣ (Huy) коллегіатную церковь Пресв. Богородицы, существенно обновленную послѣ пожара 1499 г.

Во фландрскихъ областяхъ церковь св. Вальбурги въ Уденардѣ — трезвое сооруженіе могучихъ размѣровъ; сюда же принадлежатъ: въ Гентѣ церкви св. Іакова и св. Михаила, послѣдняя выстроена съ 1440 по 1480 г.; въ Брюгге хоромообразная церковь Сен' Жилль и снабженная тонкими круглыми колоннами Сен' Жакъ; въ Куртрѐ построенная съ 1390 по 1439 г. церковь св. Мартина.

Потомъ верхняя часть фасада антверпенскаго собора, особенно шпиль сѣверной башни, начатой въ 1422 г. по плану Іоанна Амеліуса и оконченной въ 1518-мъ, — постройки, отличающіяся перехитренной изысканностью и обдѣланныя въ игриво-декораціонныхъ формахъ. Къ системѣ антверпенскаго собора примыкаютъ: церковь св. Петра въ Лувенѣ, которой клиросъ выстроенъ около 1433 г., съ огромнымъ, на три башни разсчитаннымъ, фасадомъ; Сент' Водрю въ Монсѣ (Бергенѣ), сооруженная приблизительно въ 1450—1582 гг., и замѣчательная возвышенностью пропорцій и богатою прорѣзною отдѣлкой; наконецъ нѣсколько позднѣйшая церковь аббатства Сен' Гюберъ (въ Люксембургѣ), начатая въ 1526 г. и оконченная во второй половинѣ столѣтія. — Подобное же направленіе обнаруживаютъ позднѣйшія части продольной сѣни св. Бавона въ Гентѣ, возведенныя въ 1533 — 50 гг.; церковь св. Іакова въ Люттихѣ съ многоугольнымъ клиросомъ и вѣнцомъ часовень безъ обхода, съ отдѣлкою, напоминающею испанскій декоративный манеръ, именно съ филигранными подзорами по кромкамъ арокъ и блистательно изукрашенными звѣздчатыми и сѣтчатыми сводами; тамъ же простая и строгая церковь св. Мартина, законченная въ 1542 г., съ ясно расчлененными, пуковыми столпами. — За одно изъ прекраснѣйшихъ созданій самаго исхода готики выдаютъ наконецъ церковь аббатства Лобѐ въ Геннегау, выстроенную съ 1568 по 1576 г. и раззоренную въ 1793-мъ.

Къ декоративнымъ произведеніямъ исходной эпохи принадлежатъ позднѣйшія части часовни св. Крови въ Брюгге, именно боковой ея портикъ 1533 г., и часовня Чудодѣйственныхъ Даровъ (St. Sacrement des Miracles) въ Брюсселѣ, сооруженная съ 1533 по 1539 г., обѣ уже съ наклонностью къ формамъ Возрожденья; далѣе — великолѣпная сѣнь 1133 г. въ

церкви св. Петра въ Лувенѣ, а главное нѣсколько лекторіевъ, особенно одинъ въ сейчасъ названной церкви, другіе въ церквахъ эршотской, тессендерлойской, дикемёйденской и св. Гоммера въ Льеррѣ (1534 г.), — все созданія фантастически-роскошной прихоти.



Внутренность церкви св. Іакова въ Люттихѣ. По Шапюи.

Изъ числа свѣтскихъ построекъ относятся къ этому времени: торговые ряды въ Гентѣ, 1424 г., мясные въ Антверпенѣ, построенные съ 1500 по 1503; шкиперскій домъ въ Гентѣ, 1531 г., въ особенности же

брюссельская ратуша, [1] основанная въ 1401 г. мастеромъ I. ван' Тименомъ, самое блестящее и величественное этого рода зданіе, соединенное съ городскою колокольней въ 340 футовъ вышины; стройный, тонкій шпиль послѣдней законченъ въ 1455 г. I. де Рейсброкомъ; потомъ, ратуша лувенская, начатая въ 1448 г., законченная снаружи въ 1459,



Уденардская ратуша. По Шапюи.

внутри въ 1463 г., менѣе брюссельской, но изукрашенная еще богаче; сравнительно простая, но изящно расчлененная ратуша въ Монсѣ, съ 1448 г., и подобная же въ Уденардѣ, 1527 — 30 гг., въ которой мотивы лувен-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 51, фиг 6.

ской и брюссельской ратушъ какъ будто бы послужили темой для новыхъ, знаменательныхъ преобразованій. Далѣе еще ратуши гентская, начатая въ 1481 г. и оконченная уже поздно; куртрейская (съ 1526 по 1528), болѣе простой обдѣлки; великолѣпнѣйшая, но не слишкомъ гармоническая, въ Аррасѣ, и принадлежащая 16-му же вѣку ратуша въ Леó.

Франстастическимъ сооруженіемъ поздней эпохи была потомъ выстроеная съ 1531 г. и недавно сгорѣвшая антверпенская биржа, [1] которой сквозныя галереи на колоннахъ и перемычкахъ обступали въ два яруса нутреной дворъ и которой декорація уже явно обличаетъ вліяніе Возрожденья; въ то же почти время и въ близко подходящемъ художественномъ характерѣ былъ отстроенъ съ 1508 по 1540 г. дворъ епископскаго дворца въ Люттихѣ съ подобною же чудовидной смѣсью стилей и съ роскошно-игривою декораціей.

Въ Голландіи вышеуказанная система церковныхъ построекъ развилась до полной своеобразности только уже въ этотъ поздній періодъ. На ряду съ двумя великолѣпными сооруженіями прежнихъ эпохъ, — утрехтскимъ соборомъ и Николаевскою церковью въ Кампенѣ, возникаетъ въ это время третьимъ Іоанновская церковь въ Герцогенбушѣ (Буа-лё-Дюкѣ). Обновленный вслѣдъ за пожаромъ 1419 г., клиросъ ея былъ оконченъ въ 1492 г., а продольная сѣнь начата въ 1497-мъ. Выстроенный въ значительныхъ размѣрахъ, и преимущественно изъ песчанику, храмъ этотъ о пяти придѣлахъ съ высокимъ среднимъ кораблемъ и богатымъ клиросным сооруженіемъ, которое обведено вѣнцомъ часовень; наружность представляетъ систему готическихъ устоевъ въ полномъ развитіи. — Ближе подходитъ къ болѣе строгой бельгійской системѣ столь же богато выработанная во внутреннемъ расположеніи церковь Пресв. Богородицы въ Дордрехтѣ; равно и церковь св. Лоренца въ Роттердамѣ, выстроенная съ 1412 или съ 1449 по 1472 г., отличающаяся только своими деревянными сводами.

Величественною и оригинальною постройкой изъ тесанаго камня предстаетъ церковь Пресв. Богородицы въ Амстердамѣ, начатая въ 1408 г. и конченная послѣ 1470-го; клиросъ здѣсь пятичастный съ обходомъ и часовеннымъ вѣнцомъ, долевая сѣнь, начиная съ пятичастнаго подѣла, переходитъ потомъ въ трехчастный и замыкается какъ бы неоконченною. Расчлененіе столповъ и аркадъ, равно какъ и идущихъ отъ консоль пристрѣлинъ *,

[1] Denkm. der Kunst, рис. 51, фиг. 7.

* Мы имѣли уже случай замѣтить, что пристрѣлины (колонки, дудки), которыми обставлялись главные столпы, не всегда идутъ снизу, а часто поднимаются только начиная съ извѣстной высоты и опираясь въ такомъ случаѣ на устроенныя для нихъ подставы или консоли.

поразительно напоминаетъ систему англійской готики; своды только въ боковыхъ притворахъ каменные, въ середнемъ кораблѣ — деревянные. — Потомъ церковь св. Стефана въ Нимвегенѣ, которой клиросъ, возведенный изъ тесанаго камня и кирпича, представляетъ нѣсколько очерствѣлый уже характеръ, однакожь окруженъ еще обходомъ и часовеннымъ вѣнцомъ въ формахъ 15-го столѣтія; поперечная сѣнь трехчастная и снабжена, какъ и середній корабль деревяннымъ покрытіемъ, въ видѣ коробоваго свода и въ стилѣ Возрожденія.

Изъ высокопарныхъ построекъ съ упрощеннымъ планомъ значительна церковь св. Бавона въ Гарлемѣ, которую должно отнести къ 15-му столѣтію, и которая впрочемъ уже суховата въ обдѣлкѣ; зачатки оставшихся невыведенными упорныхъ арокъ указываютъ на предполагавшееся здѣсь каменносводное покрытіе, которое однакожь въ 16-мъ вѣкѣ замѣнено вездѣ, кромѣ средокрестья, деревянными звѣздчатыми сводами. Такова же церковь св. Урсулы въ Дельфтѣ, которой корабль выстроенъ съ 1412, а клиросъ съ 1453 г., освященъ же въ 1476, и которая, за исключеніемъ одного клироснаго обхода, вся покрыта деревянными сводами, и мн. др.

Въ самую послѣднюю пору готики снова появляется въ нѣкоторыхъ памятникахъ камнесводчатое покрытіе, и притомъ бо́льшею частію выполненное очень смѣло. Такъ наприм. высокій средній сводъ клироса въ церкви св. Мартина въ Грёнингенѣ возведенъ безъ упорныхъ арокъ; такова же Екатерининская церковь въ Утрехтѣ 1524 г., и клирось Іоанновской церкви тамъ же, 1539-го. — Наконецъ, какъ очень замѣчательное созданіе исходной поры готическаго искусства слѣдуетъ назвать церковь св. Іоанна въ Гудѣ (Gouda), основанную правда въ 1485 г., но обновленную послѣ пожара въ 1552, съ круглодужными аркадами и съ коробовымъ, сплошь деревяннымъ сводомъ.

Изъ числа хоромообразныхъ церквей многимъ даны были тогда каменные своды и отвѣчающее высокопарной системѣ расчлененіе опоръ. Сюда принадлежатъ Михайловская церковь въ Цволле (1406—46 гг.), корабль св. Мартина въ Грёнингенѣ, церкви св. Іакова, св. Николая и св. Гертруды въ Утрехтѣ, послѣдняя однакожь съ деревянною покрышей, и мн. др.

Въ бо́льшемъ числѣ церквей встрѣчаемъ, напротивъ, круглыя колонны (вмѣсто готически-расчлененныхъ опоръ), но обыкновенно съ деревянными сводами въ покрытіи. Каменные своды находятся въ восточныхъ частяхъ амерсфортской церкви съ 1430 г., въ церкви св. Мартина въ Больсвардѣ съ 1446; деревянными сводчатыми потолками при тонкихъ сравнительно аркадахъ снабжены: Николаевская церковь въ Амстердамѣ; Іоанновская въ Горнѣ (Hoorn), клиросъ съ 1405, корабль съ 1429; Іаковлевская въ Гаагѣ 1434 г., св. Лоренца въ Веспѣ (Weesp), освященная 1462, и др. Также церковь св. Вальбурги въ Цютфенѣ, передѣланная послѣ пожара 1446 г. съ удержаніемъ прежнихъ романскихъ еще частей.— Въ качествѣ двупридѣльныхъ хоромообразныхъ церквей должно назвать

Миноритскую и Виѳлеемскую въ Цволле, католическую въ Девентерѣ и монастырскую въ Гаагѣ; въ качествѣ одноприделльно-крестовой постройки — церковь Пресв. Богородицы въ Цволле.

ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССІЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

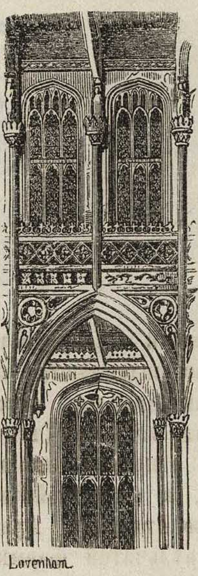
Британскіе края.

Англійская архитектура въ эту позднюю эпоху именно и пріобрѣтаетъ свой характернѣйшій складъ. Хоромообразно и свободно поднимаются ея зданія, съ широкими, свѣтлыми окнами, которыхъ богатый переплетъ образуется болѣе и болѣе изъ отвѣсно сбѣгающихъ жезловъ или валиковъ (такъ-называемый «перпендикулярный стиль»), упорныя арки отпадаютъ прочь, системы готическихъ устоевъ упрощаются до крайности, а въ устройствѣ потолковъ начинаетъ преобладать дерево съ великолѣпною отдѣлкой. Арки выводятся по большой части въ пригнетенной сверху стрѣльчатой формѣ, такъ называемой «Тюдоровской» (со второй половины 15-го вѣка). Всѣ площади покрыты рейкообразной высѣчкой, одѣвающей своимъ игривымъ узоромъ сильные, простые подѣлы расчлененья. Наружность зданій, благодаря плоскимъ кровлямъ, спрятаннымъ за высокими зубчатыми вѣнцами, пріобрѣтаетъ видъ простой горизонтальности; передъ фасадомъ высится обыкновенно въ одиночку благолѣпная башня.

Къ ранней порѣ 15-го столѣтія принадлежитъ значительная Редклифовская церковь въ Бри́столѣ, съ пристроенною къ ней Богородичной Часовнею (Леди-Че́пель) и съ трехпридѣльнымъ поперечьемъ; середній корабль съ расчлененными пуковыми столпами и богатыми сѣтчатыми сводами, окна съ перпендикулярно-узорчатымъ переплетомъ. — Позднюю же эпоху знаменуетъ и церковь въ Батѣ (1500—1539 гг.); здѣсь также расчлененные столпы и арки, послѣднія въ пригнетенной тюдоровской формѣ, а своды въ нарядной вѣерной; широкія и высокія окна снискали этому зданію прозвище «Англійскаго Фонаря». — Древнѣйшіе памятники снабжены въ это время сводами или какими-нибудь дополненіями къ прежнимъ постройкамъ. Таковъ наприм. клиросъ норвичскаго собора, котораго блестящій верхъ вмѣстѣ съ разными передѣлками старинныхъ частей зданія принадлежитъ исходу готической эпохи; таковъ клиросъ церкви крайстчорчскаго пріоратства въ Гампширѣ, и др.

Бо́льшая часть памятниковъ, особенно юговосточныхъ графствъ, отличается богатыми деревянными потолками и соотвѣтственнымъ тому строемъ и расчлененіемъ. Прекраснымъ этому образцомъ слыветъ церковь въ Ме́льфордѣ, съ тонкими, благородно расчлененными столпами, съ опорными колонками для поддержки богато-развито́го покрытія, съ ясно расположенной

внѣшностью, замыкающейся вверху зубчатымъ вѣнцомъ. — Не менѣе благолѣпна левенгамская церковь, изукрашенная еще блистательнѣй и снаружи и внутри; — также такcстедская церковь, съ роскошно-развитыми окнами въ боковыхъ притворахъ; за тѣмъ, въ особенности большая Маріинская церковь въ Кембриджѣ (1478—1519 гг.), характеристическое зданіе поздней эпохи, съ сильно расчлененными столпами и тюдоровскими арками, и мн. др.



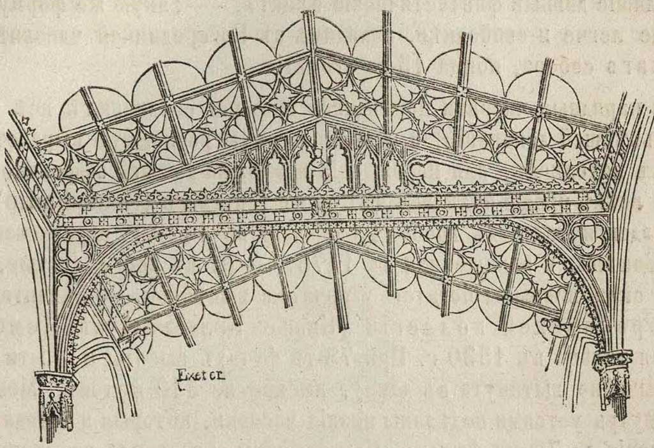
Внутренняя система левенгамской церкви. По Брестонъ-Рилю.

Далѣе, значительною постройкой этого времени слѣдуетъ назвать Маріинскую церковь въ Оксфордѣ; клиросъ возведенъ съ 1443 по 45 г., корабль въ 1488, съ тонкими, богато расчлененными столпами и со вкусомъ обдѣланными арочными устоями. Тамъ же церковь св. Петра въ близко подходящемъ стилѣ. — Далеко не столь важная кеттерингская церковь замѣчательна одною изъ прекраснѣйшихъ готическихъ башень съ тонкимъ шпилемъ; отличная церковь въ Вистонѣ, 1534 г., хоромообразной системы съ великолѣпнымъ деревяннымъ покрытіемъ; въ Ковентри и въ Стратфордѣ на Авонѣ — церкви съ необыкновенно широкими и свѣтлыми окнами. Церковь въ Та́нтонѣ (Taunton), съ высокой, въ верхнемъ ярусѣ богато декорированной башней; хоромообразная, стройная церковь въ Ма́льборо (Marlborough), и мн. др.

Въ Бостонѣ церковь св. Бо́тольфа отличается благолѣпными пропорціями, широкимъ и свободнымъ расчлененіемъ пространства и значительною западною башней, съ легкимъ осьмиугольнымъ шпилемъ въ видѣ фонаря; похожа на нее церковь въ Лаутѣ (Louth), съ перетоненнымъ однако шпилемъ надъ массивною снизу башней 16-го столѣтія; въ Іоркѣ освященная 1424 г. Святокрестовская церковь, съ тонкими расчлененными столпами безъ капителей; церковь св. Кутберта, тамъ же, съ богатымъ деревяннымъ потолкомъ; церкви Сент'Ми́кель-лё-Бе́льфри, 1535—45 гг. Потомъ, Маріинская церковь въ Тёрскѣ (Thirsk), съ нарядным потолкомъ, и криптою подъ клиросомъ; блистательно украшенная Маріинская же церковь въ Бе́верли, которой клиросъ въ нижней своей части идетъ еще изъ 14-го столѣтія, тогда какъ богатыя потолочныя работы и все прочее принадлежатъ позднеготической порѣ. — Далѣе, фантастично-декорированная башня Николаевской церкви въ Ньюкастлѣ на Тайнѣ, коллегіатская церковь въ Манчестерѣ и церковь въ Тонгѣ, замѣчательная благолѣпною башней надъ средокрестьемъ, съ осьмиугольнымъ верхомъ и стройно-тонкимъ шпилемъ.

Особенно мило и нарядно развертывались деревянные эти потолки въ небольшихъ сравнительно сооруженіяхъ, наприм. въ капитульныхъ домахъ. Одинъ изъ блистательнѣйшихъ, экзетерскій, продолговатаго оклада, съ

плоско выгнутымъ пышно украшеннымъ потолкомъ, покоящимся на богатыхъ опорахъ. Еще капитульный домъ въ Кантербёри, котораго такъ же декорированный потолокъ имѣетъ форму коробоваго свода.



Потолокъ капитульнаго дома при экзетерскомъ соборѣ. По Бриттону.

Очаровательнѣйшимъ образомъ воспроизводится эта граціозная игра формъ въ сооруженіи каменныхъ сводовъ и, благодаря висящимъ гроздьями замочнымъ камнямъ и нарядно узорчатой высѣчкѣ по всѣмъ площадямъ, часто доходитъ до полнаго фантазіи, хотя и игриво-декоративнаго только выраженья. Особенно блестящій тому примѣръ представляетъ клиросъ оксфордскаго

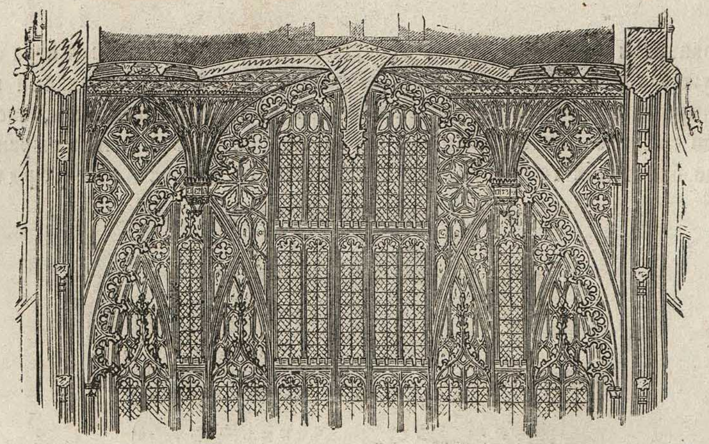


Сводчатый потолокъ крытаго хода при глосстерскомъ соборѣ. По Бриттону.

собора, и еще въ высшей степени соборъ глосстерскій, который въ 14-мъ столѣтіи подвергся роскошной перестройкѣ, законченной только въ 15-мъ. Клиросъ одѣтъ тогда какъ нельзя блистательнѣй узорчатою высѣч-

кой, напоминающей почти тонкую столярную работу и покрывающей, кромѣ оконъ, всѣ площади; къ нему пристроена Богородичная часовня въ такомъ же, только немножко грубоватомъ стилѣ, а къ цѣлому собору присовокуплены переходы, крытые великолѣпными вѣерными или пальмовыми сводами и производящіе дивный фантастическій эфектъ. — Такую же форму сводовъ, только еще легче и свободнѣе, находимъ въ Богородицкой часовнѣ питерброуcкаго собора, конца 15-го столѣтія.

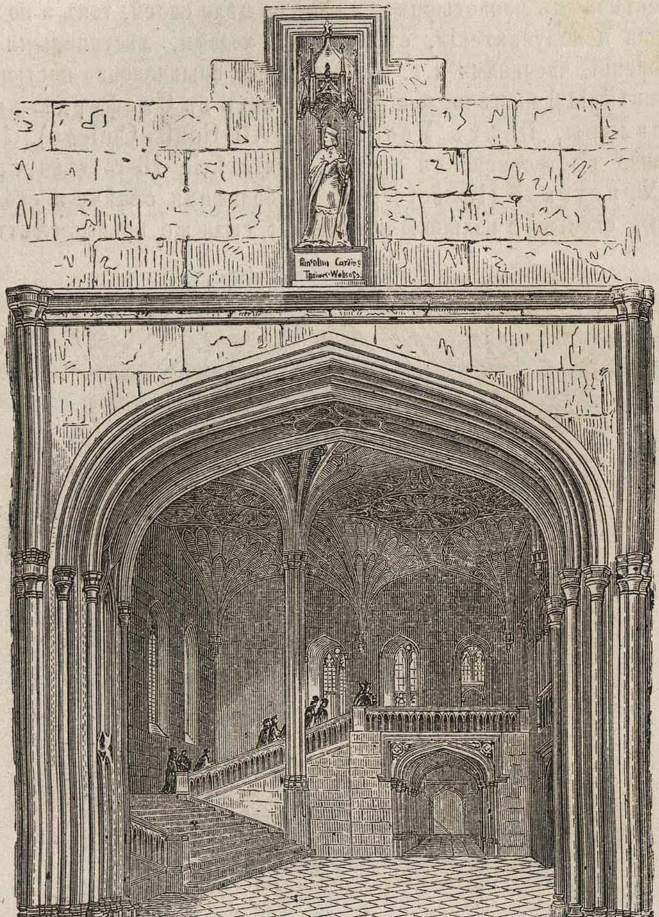
Разныя нарядныя часовни послѣдняго времени соединяютъ всѣ элементы блистательнѣйшей декораціи, и особенно самую роскошную выработку этихъ сводчатыхъ потолковъ, для порожденія возможно-высшей эффектности. Сравнительно всѣхъ проще обдѣлана часовня Бошанъ (Beauchamp) въ Варвикѣ, воздвигнутая надъ гробомъ умершаго въ 1439 г. варвикскаго графа, Ричарда Бошанъ, и освященная въ 1475. Своды въ ней сѣтчатые, а стѣны и широкія окна покрыты богатою узорчатою высѣчкой. — Значительнѣй часовня Королевской коллегіи (Кинг'с Ко́лледжъ) въ Кембриджѣ, оконченная только въ 1530 г. При 78-ти футахъ высоты и 45-ти ширины, она чрезвычайно вытянута въ длину, именно на 310 футовъ. Между вдвинутыми внутрь устоями подѣланы низкія часовни, которыя и доводятъ общую ширину зданія до 78-ми футовъ. Пристрѣлины связаны съ поперечными под-



Разрѣзъ верхней части часовни Генриха VII, съ окномъ западной стороны.
По Брестонъ-Рилю и Брели.

дугами, риѳмически пересѣкающими необыкновенно блестящіе вѣерные своды. Общій эффектъ, при всей пышности, торжественно степененъ, и наружность также отличается благородствомъ своихъ формъ. По плану и выработкѣ близко подходитъ къ ней часовня св. Георгія въ Виндзорѣ, основанная въ 14-мъ вѣкѣ, расширенная къ концу 15-го и законченная въ 16-мъ, трехпридѣльное зданіе, простирающееся на 218 футовъ въ длину и на 65 ф. въ ширину и пересѣченное короткимъ поперечьемъ. Всѣ рѣшительно арки—пригнетенной тюдоровской формы, вовсѣхъ архитектурныхъ частяхъ, особенно въ окнахъ,—

и по преимуществу въ колосальномъ западномъ окнѣ, — господствуютъ прямоотвѣсные переплеты и высѣчки, а по сводамъ развернуты богатые декоративные узоры исходной этой эпохи. — Наконецъ, самымъ высокимъ произведеніемъ этого до крайности роскошнаго стиля является часовня Генриха VII, [1] на восточномъ концѣ вестминстерской церкви въ Лондонѣ, выстроенная въ 1502—20 гг. Трехчастно простирается она на



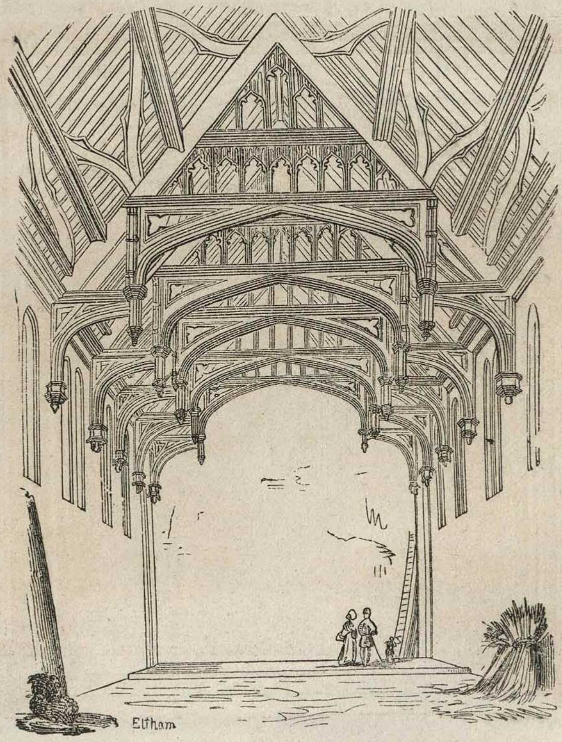
Сѣнная лѣстница коллегіи Крайстчёрчъ въ Оксфордѣ. По Рундту.

104 фута 6 дюймовъ въ длину вплоть до многоугольно-замкнутаго клироса, обрамленная цѣлою системой крѣпкихъ многоугольныхъ устоевъ, между ко-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 52, фигг. 12 и 13.

торыми окна выступаютъ въ видѣ многоугольныхъ же опять фонарей и съ декораціею на манеръ за́мковой. Чрезвычайно блестящи своды: направленныя внизъ и вверхъ вѣерообразныя поля ихъ, висячіе гроздья замочныхъ камней и роскошная вездѣ узорчатая высѣчка производятъ дивно-фантастическій эффектъ и подлинно сказочную прелесть, такъ что изглаживаютъ всякій даже намекъ на прозаическія условія прочной конструкціи.

Великое значенье имѣютъ потомъ коллегіи, обширныя постройки, подобныя средневѣковымъ монастырямъ, и какъ по цѣли своей, такъ и по формѣ́— полудуховная и полусвѣтскія, съ крытыми ходами, лѣстничными сѣ́нями, залами собраній, часовнями и т. п., блестящей обыкновенно постройки и отдѣлки. Важнѣйшія и многочисленнѣйшія изъ нихъ въ Оксфордѣ: коллегія св. Магдалины, Всѣхъ Усопшихъ (All-Souls-College), Новая и др., особливо выстроенная въ третье десятилѣтіе 16-го вѣка коллегія Церкви Христовой (Крайстчёрчъ) съ большими сѣня́ми и стольже великолѣпною, сколько и изящною лѣстницей; сюда же принадлежитъ и ауди-



Сѣни эльтгамскаго дворца. По Фергуссону.

торія Богословской Школы (Divinity School). — Нѣчто подобное находимъ еще въ Кембриджѣ, гдѣ преимущественно слѣдуетъ назвать коллегіи Королевскую и Троицкую (King's и Trinity colleges). — Не менѣе важна коллегія въ Итонѣ, съ примѣсью элементовъ Возрожденья.

Очень благолѣпно развернулась также постройка крѣпкихъ зáмковъ (бурговъ), величаваго сооруженія, съ роскошными сѣнями и многобашенною выработкой снаружи. Таковъ относящійся ко второй половинѣ 16-го вѣка Кросби-Галлъ въ Лондонѣ, съ замѣчательною залой, 69-ти футовъ въ длину; таковъ еще эльтгамскій дворецъ, съ залою въ 101 ф. длиною, гдѣ особенно достоинъ вниманія великолѣпный и прекрасно выдержанный потолокъ, и мн. др.

Наконецъ есть бездна декоративныхъ произведеній, лекторіевъ, трибунъ, надгробныхъ памятниковъ и т. д., носящихъ по большой части характеръ господствовавшаго здѣсь изукрашеннаго стиля. Одна изъ прелестнѣйшихъ вещей въ своемъ родѣ — надгробная часовня графини Изабеллы Варвикъ, 1438 г., въ церкви аббатства Тьюксбёри; таковъ же могильный памятникъ герцога Гёмфри Глосстера (ум. въ 1447 г.) въ церкви аббатства Сент' Альбансъ, и множество архіепископскихъ и епископскихъ монументовъ въ соборахъ.

Въ Шотландіи блестящимъ образцомъ позднеготической архитектуры слѣдуетъ вопервыхъ привести развалины церкви аббатства Мельрозъ, которой долевая сѣнь построена въ 1453 г., съ тонкими столпами, роскошными сѣтчатыми сводами и нарядно-широкими окнами съ перпендикулярнымъ узорчатымъ переплетомъ. — Красивые узоры такого рода находятся потомъ въ церквахъ св. Михаила въ Линлитго и соборной въ Фортрозѣ, законченной послѣ 1485 г. Фантастично-странное сооруженіе — основанная въ 1466 г. рослинская часовня съ старобытно-шотландскими коробовыми сводами и съ чудовидною декораціей. — Вначалѣ 16-го столѣтія обнаруживается въ цѣломъ ряду памятниковъ приближеніе къ позднеанглійскому стилю. Таковы церкви въ Ледикеркѣ на Твидѣ, другая въ Стерлингѣ, Маріинская въ Литѣ (Leith), и мн. др.

Зáмковыя постройки этого времени въ Линлитго, Бортвикѣ, Крейтонѣ (Crichton) и Крегмúлларѣ.

Скандинавскіе края представляютъ лишь немногіе примѣры позднеготическаго зодчества.

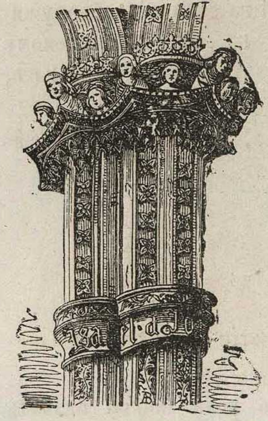
Въ Норвегіи щегольскимъ образчикомъ такого рода можно назвать только остатки монастыря Люзе (Lyze) въ области Зёндхорделандъ.

Въ Швеціи по развалинамъ Екатерининской церкви въ Висби, на островѣ Готландѣ, можно видѣть, какова была позднеготическая хоромная постройка въ германскихъ прибалтійскихъ земляхъ. — Другія менѣе важныя сооруженія въ области Сконе: Маріинская церковь въ Истадѣ, церкви въ Бастодѣ, Альстадѣ, Энгельхольмѣ и монастырская въ Лундѣ.

Пиренейскій полуостровъ.

Поздне испанская готика въ сущности обнаруживаетъ многія знаменательныя черты внутренняго сродства съ поздней готикою другихъ странъ Европы, и особенно Германіи. И здѣсь въ общемъ окладѣ зданій проявляется болѣе холодный, сдержанный смыслъ, стремящійся только къ величавымъ пространственнымъ эффектамъ и небрегущій красотою выработки. Зато декоративная часть развертывается въ такомъ изобиліи, въ такомъ богатствѣ, съ такой силою, какъ можетъ статься болѣе ни гдѣ. Съ одной стороны, къ концу этой эпохи вторгаются сюда формы арабскаго стиля, съ другой — формы Возрожденія, и сливаются съ собственно-готическими въ такую смѣсь, которой, при всей странной ея фантастичности и чрезмѣрномъ сплошь великолѣпіи, не льзя отказать въ очаровательно-живописномъ эффектѣ.

Самое величественное зданіе этой эпохи, севильскій соборъ, [1] начато въ 1403 г. на мѣстѣ мавританской мечети и кончено въ 16-мъ столѣтіи; куполъ надъ средокрестьемъ замкнутъ въ 1507 г. и потомъ за скорымъ его паденіемъ (1511 г.), возстановленъ опять въ 1517-мъ. Храмъ, о пяти корабляхъ, простирается на 291 футъ въ ширину при длинѣ въ 398 футовъ; по сторонамъ боковыхъ кораблей тянутся ряды часовень; поперечье не выступаетъ за черту продольной сѣни впередъ; клиросъ, прежде замыкавшійся прямолинейно, дополненъ въ эпоху Возрожденія небольшою апсидой. Эффектъ цѣлаго поразительно величавъ, и при незначительной высотѣ средняго корабля съ маленькими верховыми окнами, соборъ смотритъ широкою и свѣтлою палатой; снаружи высятся увѣнчанныя фіалами устои и перемычныя арки; фасадъ завершенъ въ срединѣ горизонтально и безъ башни.



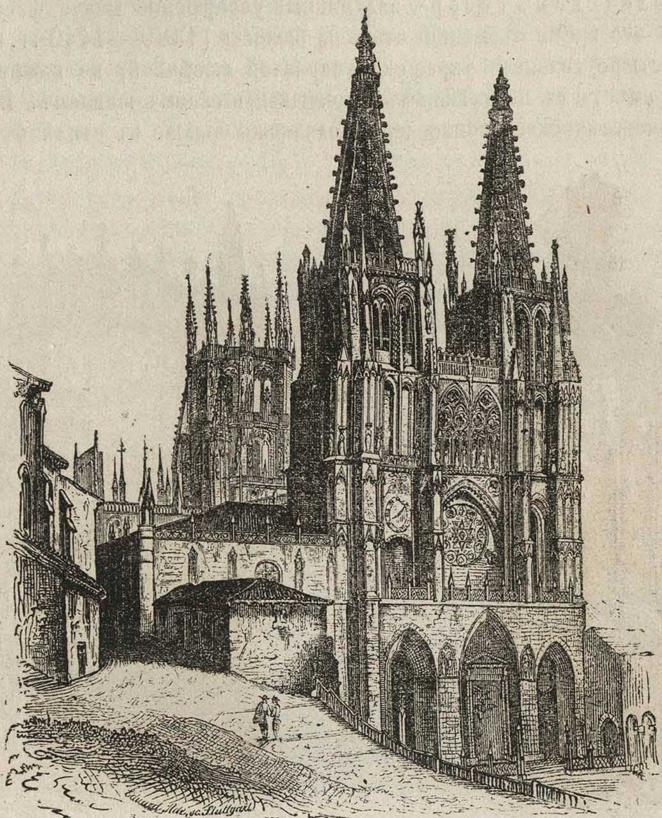
Увѣнчаніе столповъ въ Сан' Гуанъ де лос' Рейесъ въ Толедо. По Вилья-Амилю.

Другія зданія этой эпохи слѣдующія: соборъ въ Геронѣ (съ 1416 г.), соборъ въ Сарагосѣ, съ кораблями равной высоты; соборъ въ Гуэскѣ (съ 1400 г.); приходская церковь въ Дарокѣ (1441); церковь Санта Марія-ла-Антиква въ Фуэнтеррабіи, гдѣ кажется замѣтно уже французское вліяніе; какъ отмѣнно важные памятники 16-го вѣка должно назвать саламанкскій соборъ, построенный съ 1513 г. въ видѣ благолѣпной хоромной церкви, и соборъ въ Сеговіи, возведенный съ 1522 г. по образцу богаторазвитой во Франціи высокопарной системы. — Далѣе, церковь Сан' Гуанъ-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 2.

де-лос' Рейесъ въ Толедо, сооруженная въ 1494—98 гг. Фердинандомъ и Изабеллою, одинъ изъ блистательнѣйшихъ образцовъ великолѣпной испанской декораціи, съ рѣшительнымъ уже переходомъ къ формамъ Возрожденья, и мн. др.

Крайне роскошная декорація поздней этой эпохи всего вольнѣе развертывается на отдѣльныхъ частяхъ зданій, фасадахъ, часовняхъ и т. п., которыя въ это именно время придѣлывались къ прежнимъ памятникамъ. Богатѣйшій и велемощнѣйшій изъ всѣхъ церковныхъ фасадовъ въ Испаніи представляетъ



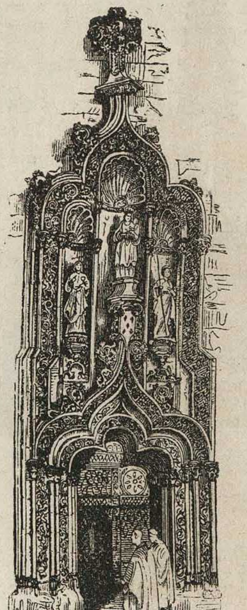
Видъ бургосскаго собора. По Шапюи.

намъ бургосскій соборъ.[1] Средняя часть зданія о двухъ большихъ стрѣльчатыхъ окнахъ, съ нарядною надъ ними галлереею въ видѣ увѣнчанья; обѣ башни устроены по угламъ на манеръ нѣмецкихъ фасадныхъ сооруженій и хотя безъ обычнаго тамъ осьмиугольнаго верха, но съ тонкими осьмигранными каменными шпилями, богато украшенными узорчатой про-

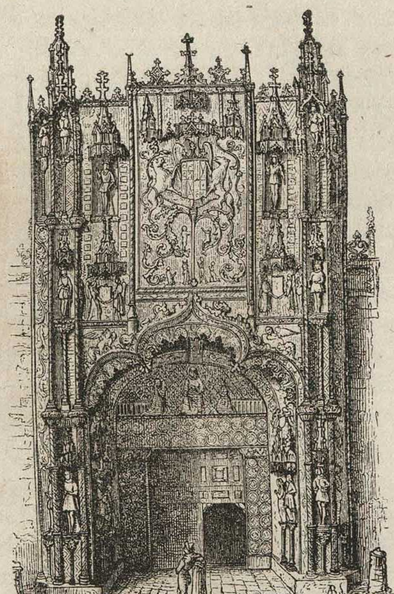
[1] Denkmäler der Kunst, рис. 58, фигг. 3 и 4.

рѣзью. Строителемъ этихъ частей въ 1442 г. называютъ нѣмецкаго мастера, Іоанна изъ Кёльна; но грубоватыя и тяжелыя отчасти подробности вовсе не отвѣчаютъ благородному и тонкому пошибу рейнской готики.— Съ 1487 г. къ клиросу прибавлена часовня Коннетабля (капилья дель-Кондестабле), одинъ изъ самыхъ роскошныхъ образцовъ испанской готики, съ зубчатыми арками, съ размашистыми нишами и со всѣми возможными прикрасами этого стиля. Обрушившійся въ 1539 г. куполъ надъ средокрестьемъ возстановленъ въ 1567-мъ, при чемъ вошла рѣшительная примѣсь элементовъ Возрожденья.

Въ толедскомъ соборѣ задуманный совершенно иначе фасадъ, украсился въ это время съ южной стороны башнею (1380—1440 гг.), которая внизу четыреугольна и украшена узорчатой высѣчкой, но кажется осьмигранною вмѣстѣ съ позднѣйшимъ чудовиднымъ своимъ шпилемъ. Великолѣпное позднеготическое произведеніе, однакожь больше въ стилѣ французской



Дверь капитульной залы въ толедскомъ соборѣ. По Вилья-Амилю



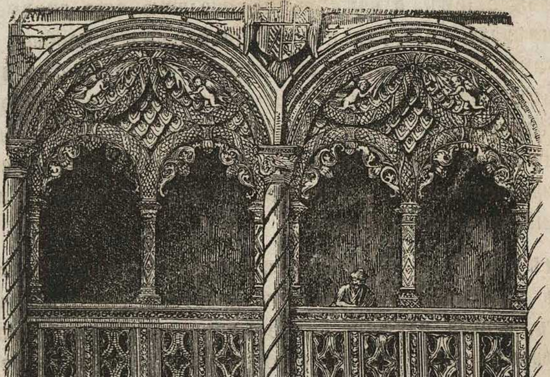
Порталъ коллегіума св. Григорія въ Вальядолидѣ. По Вилья-Амилю.

готики, составляетъ сверхъ-того такъ называемый «Львиный порталъ» южнаго поперечья, выполненный съ 1459 г. Аннекеномъ де Эгасомъ изъ Брюсселя. Напротивъ роскошнѣйшими работами въ чисто-испанскомъ уже духѣ представляются часовня Сантъяго, конца 15-го столѣтія, клиросный лекторій и лежащая въ середнемъ кораблѣ Большая часовня (капилья Майоръ). Такъ же богата дверь капитульной залы собора, обнаруживающая примѣсь мавританскихъ формъ къ позднеготическимъ.

Равномѣрно и нѣкоторыя части наружной отоѣлки леонскаго собора относятся къ этой поздней эпохѣ; такъ наприм. къ западной сторонѣ его пристроена южная башня, тонкая и легкая, въ совершенно развившихся готическихъ формахъ и съ воздушнымъ, прорѣзью украшеннымъ, шпилемъ. — Кромѣ-того нѣсколько другихъ башень, напоминающихъ стройностью своихъ сквозныхъ вершинъ нѣмецкую готику. Таковы башни: картузіанскаго монастыря Мирафлоресъ, которой мастеромъ тоже называютъ Іоанна Кёльнскаго; монастырской церкви Санта Крусъ въ Сеговіи, церкви св. Феликса въ Геронѣ, соборовъ барселонскаго и овіэдскаго, — послѣдняя блистательнѣй всѣхъ остальныхъ.

Разные крытые ходы не менѣе башень обнаруживаютъ все богатство декоративнаго стиля этой эпохи, съ нѣкоторой только примѣсью формъ Возрожденія. Таковы: крытый ходъ монастыря Сан' Сальвадоръ въ Оньѣ (1495—1503 гг.), церкви Сан' Франсиско эль-Гранде въ Валенсіи, соборовъ сеговійскаго, сигуэнцскаго (1507 г.) и леонскаго. И мн. др.

Разныя другія сооруженія, посвященныя общественной жизни или частной, отличаются такою же великолѣпной отдѣлкою, при чемъ важную роль играютъ соотвѣтственныя здѣсь крытымъ ходамъ аркады чистыхъ или парадныхъ дворовъ. Истинно блестящее въ этомъ родѣ созданіе выстроенный съ 1488 по 1496 г. коллегіумъ св. Григорія въ Вальядолидѣ, съ пышно декориро-



Аркада во дворѣ коллегіума св. Григорія въ Вальядолидѣ. По Вилья-Амилю.

ваннымъ фасадомъ и съ аркадною галереей, выполненною фантастически богато въ разнообразной смѣси формъ. Точно такъ же саламанкскій университетъ, основанный къ концу 15-го вѣка Фердинандомъ и Изабеллою; биржи въ Валенсіи (1452 г.) и въ Пальмѣ на островѣ Майоркѣ, чрезвычайно знаменательное, рыцарски-благолѣпное сооруженіе; такъ-называемая Аудіэнсія Реаль (королевская пріемная) въ Барселлонѣ. — Сверхъ того дворцы или чертоги въ Валенсіи, Сеговіи, Саморѣ и друг. мѣст., часто съ рѣшительно-мавританскими воспоминаньями. И мн. др.

Въ Португаліи главнымъ произведеніемъ этой поздней эпохи слыветъ знаменитый мавзолей Дон' Эмануэля на восточной сторонѣ батальской церкви (Batalha), начала 16-го столѣтія, осьмиугольное зданіе съ часовнями и съ незаконченнымъ куполомъ, 65-ти футовъ въ поперечникѣ; оно массивно и знаменательно въ общемъ складѣ, притомъ все покрыто пестрою готико-мавританскою декораціей. — Къ тому же времени относится основанная 1499 г. монастырская церковь Сан' Геронимо въ Белемѣ, готической вообще конструкціи, но съ преобладаніемъ полукруглыхъ и подковообразныхъ арокъ и съ мавро-готическими деталями; далѣе, маленькій дворъ монастыря Пинья (Pinha) въ Синтрѣ, обведенный богато-украшенными аркадами, круглодужными внизу и плоскодужными поверху.

Италія.

Итальянская готика уже въ первой половинѣ 15-го вѣка существенно подрывается Возрожденіемъ, и какъ въ предшедшую еще эпоху не было недостатка въ примѣрахъ возврата къ полуантичнымъ и вообще къ круглодужнымъ элементамъ, то теперь, съ возникшимъ съизнова оживленіемъ антика, архитектура стала болѣе и болѣе утрачивать свой средневѣковой характеръ. Господство готическихъ преданій всего долѣе держалось еще въ верхней Италіи, и даже первая эпоха Возрожденія соединялась здѣсь съ разными воспоминаніями средневѣковаго искусства. Поэтому и начнемъ мы свой обзоръ съ верхнеиталійскихъ памятниковъ.

Въ Миланѣ церковь Санта Марія делле Граціэ, основанная 1463 г., представляетъ замѣчательный примѣръ простора внутренняго расположенія у Итальянцевъ, всегда идущаго болѣе въ ширь, чѣмъ въ вышину; середній корабль по своимъ невысокимъ верхостѣньямъ совсѣмъ безъ оконъ; къ боковымъ притворамъ примыкаютъ съ каждой стороны ряды часовень. — Кромѣ того, какъ выше уже замѣчено, во весь исходный періодъ готики трудились еще надъ миланскимъ соборомъ. — Въ Венеціи принадлежитъ сюда обдѣланный въ блистательно-тяжелыхъ позднихъ формахъ фасадъ церкви Санта Марія дель-Орто (послѣ 1473 г.).

Изъ свѣтскихъ построекъ также не много можно указать важнаго за эту эпоху. Въ Венеціи относится сюда такъ-называемая Порта делла Карта, галерея 1439 г., которою выходящее на Піацетту крыло дожескаго дворца соединяется съ храмомъ св. Марка. Возведенная какимъ-то мастеромъ Бартоломмео, отличается она характерно-пестрыми, изукрашенными формами поздней эпохи. — Значительнымъ сооруженіемъ является начатая 1457 г. по планамъ Антонія Филарете старая часть Оспе-

дале Маджоре (Большого Госпиталя) въ Миланѣ, гдѣ готическія формы, именно стрѣльчато-аркадныя окна, удачно слились съ мотивами Возрожденія, съ пилястрами, полуциркульными арками и полуантичнымъ карнизомъ; зданіе возведено изъ доброкачественнаго кирпича.

Въ Тосканѣ, гдѣ впервые настало Возрожденіе, изъ позднеготическихъ построекъ можемъ мы привести только ложу дельи Уффичіали въ Сіэнѣ, 1417 г., воспроизведеніе въ маломъ видѣ ложи деи-Ланци.

Нѣсколько богаче отцвѣтала готика въ Сициліи, но съ тѣми все-таки особенностями, которыя были свойственны этой странѣ и сильно переиначивали сущность готическаго стиля. Въ палермскомъ соборѣ порталъ западной стороны, съ пестрыми мраморными колоннами, богатымъ расчлененьемъ арокъ и рѣзною обрамовкой, относится къ 1421-му г., подобный ему порталъ южной стороны [1] — къ 1426-му, а соединенная съ нимъ паперть, съ превысокими стѣльчатыми арками на колоннахъ, — къ 1450-му. — Церковь Санта Марія дельи-Анджели (ла-Ганджа), тамъ же, выстроенная съ 1430 г., отличается отъ всѣхъ прочихъ памятниковъ края тонкоразвитою круглодужною системой. Другія позднеготическія церкви въ Палермо остаются еще вѣрны стрѣльчатой дугѣ; такова церковь Спедале Гранде съ 1433 г.; разрушенная уже Санта Марія делло-Спáзимо, 1506, и выстроенная около 1512 Санта Марія делле-Граціэ.

Позднѣйшіе чертоги въ Палермо носятъ рѣшительно сѣверный характеръ. Сюда принадлежатъ: палаццо Айютами-Кристо 1485 г., съ плоскодужной колоннадною галереей внизу и съ остродужною пóверху; палаццо Патúлья, теперь монастырь делла-Піэтà, 1495 г., напоминающій позднеготическія зáмковыя постройки Англіи. — Другія подобнаго же рода въ Таорминѣ.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 58, фиг. 7.

ИСТОРІЯ НОВАГО ИСКУССТВА.

ОБЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Новое искусство составляетъ непосредственное продолженіе средневѣковаго; оно настаетъ съ началомъ 15-го столѣтія, однакоже такъ, что въ нѣкоторыхъ краяхъ, по извѣстнымъ его отраслямъ, со стороны нѣкоторыхъ индивидуальныхъ художниковъ, типы, выработавшіеся въ послѣдній періодъ средневѣковаго развитія, удерживаются еще довольно долго, отчасти до 16-го вѣка включительно. Но съ самаго начала новое искусство является существенно отличнымъ отъ своего предшественника, и своеобразность его произведеній вынуждаетъ насъ разсматривать ихъ совершенно отдѣльно отъ произведеній перваго. Оно выступаетъ одновременно съ пробужденіемъ научнаго смысла и стремленія, съ тѣмъ усилившимся самосознаніемъ личности, благодаря которому съ этой именно поры вся жизнь христіанско-западныхъ народовъ замѣчательно преобразилась; оно развивается изъ тѣхъ же самыхъ условій и тутъ же воплощаетъ ихъ въ своихъ созданіяхъ. Личная самосознательность ведетъ къ соотвѣтственному признанію любого отдѣльнаго элемента въ его особности, какъ замкнутаго въ себѣ и самостоятельнаго; наука учитъ открывать въ произведеніяхъ природы и исторіи тѣ именно формы, которыя необходимы для дѣйствительнаго ихъ осуществленія. Люди силятся изслѣдовать организмъ естественной жизни, отразить какъ въ зеркалѣ ея явленія; дознаютъ высокій образецъ, данный для такихъ стремленій въ созданіяхъ античнаго міра, дознаютъ, что законъ естественнаго явленія изложенъ здѣсь въ чертахъ самыхъ крупныхъ и полносильныхъ.

Подобное направленіе ума и чувства должно было, говоря по крайней вообще, представляться совершенной противоположностью той цѣли, какая преслѣдовалась средневѣковымъ искусствомъ и какая была столь величаво и знаменательно достигнута послѣднимъ періодомъ его развитія, готическимъ стилемъ. Мѣсто той мечтательной жажды небеснаго, которая стремилась по возможности одухотворить тѣлесную форму, заступилъ теперь извѣстный реализмъ, старавшійся разработать плотскую жизнь въ ея самобытности; на мѣсто одного общаго всѣмъ чувства, которое сплошь переполняло художественныя созданія, имѣло въ виду больше цѣлое и цѣнило всякую единичность только лишь по отношенію къ нему, которое поэтому смотрѣло

на формы архитектуры и пластики какъ на взаимно обусловливающіяся стихіи, вдругъ ожилъ теперь преобладающій смыслъ къ единичному, въ его замкнутости, въ его розни. Но это объединиченіе художественнаго интереса уготовило новому искусству и то зло, отъ котораго далеко не отдѣлалось оно и донынѣ, — то именно, что разорвалось взаимодѣйствіе разныхъ родовъ искусства между собою, что съ тѣхъ поръ главною заботой стало не органическое расчлененіе монументальнаго цѣлаго, что архитектуру стали употреблять въ дѣло безъ внутренняго соотвѣтствія съ пластикой, а послѣднюю наоборотъ безъ такого же отношенія къ первой. Впрочемъ, этого не льзя еще утверждать о созданіяхъ лучшей поры Возрожденья; напротивъ, великою гармоніей и живымъ взаимнымъ соотвѣтствіемъ, какое господствуетъ въ нихъ между разными, даже удивительно развитыми отраслями искусства, не только не уступятъ они мастерскимъ произведеніямъ средневѣковаго періода, но даже еще и превосходятъ ихъ болѣе свободнымъ и полнымъ примѣненіемъ пластики и живописи. Въ усиленной разработкѣ изобразительныхъ искусствъ неоспоримо лежала та великая опасность разобщенія, которой они впослѣдствіи и не избѣгли и которая привела наконецъ къ тому, что мы собственно не въ правѣ уже говорить объ одномъ новомъ искусствѣ въ цѣломъ, а скорѣе только о разныхъ искусствахъ новаго времени. Не льзя, съ другой стороны не признать, что строгая внутренняя связность готики исключительно господствовала надъ живописью и скульптурой и ставила оба эти искусства въ совершенно подчиненное положеніе. А какъ ктому еще и сама готическая архитектура, и все то міросозерцаніе, изъ котораго она произошла, подконецъ вполнѣ уже выжились, то было самымъ естественнымъ дѣломъ, что великое культурное движенье, возникшее преимущественно въ Италіи, то-есть почитаніе классической древности вообще, подняло опять и античную архитектуру. Послѣдняя явилась теперь чѣмъ-то вѣчно неутральнымъ, всегда и вездѣ полносильнымъ, какъ въ отношеніи двухъ прочихъ искусствъ, такъ и въ отношеніи задачъ, особенно выпадавшихъ ей самой на долю. Величіе и оригинальность, съ какими Возрожденіе употребляетъ въ дѣло античныя формы, тѣмъ болѣе удивительны, что послѣднія сплошь и рядомъ стоятъ лишь въ одномъ декоративномъ отношеніи къ архитектоническимъ массамъ и пространствамъ, которыя вызывались духомъ и потребностями того времени. И вопреки неблагопріятнымъ этимъ условіямъ, архитектура въ теченіе цѣлаго вѣка пережила такую пору цвѣтенія, которая по величію, полнотѣ и изяществу можетъ смѣло выдержать сравненіе со всякой другой эпохой. Если, не смотря на то, въ художественномъ развитіи новыхъ временъ архитектура не занимаетъ первостепеннаго положенія, то это существенно зависитъ отъ свойства новыхъ мыслей и потребностей, которымъ удовлетворить способны были только изобразительныя искусства. Вотъ почему въ художественномъ развитіи новаго времени архитектура занимаетъ лишь второстепенное положеніе; главный интересъ лежитъ здѣсь въ созданіяхъ изобразительныхъ искусствъ.

Что касается послѣднихъ, то именно на нихъ оказываютъ только что теперь вполнѣ свою силу тѣ два элемента, которыми все новое время столь существенно отличается отъ древняго, то-есть христіанство и германизмъ,

которымъ проникласъ народная жизнь Запада. Если смыслъ человѣка обыкновенно направленъ къ единичности явленія, то христіанство научило его сознавать, что и въ нѣдрахъ единичности царитъ Божество, что Духъ властенъ проявить себя и въ ограниченности земного существованія; въ силу этого даже и съ такъ-называемою натуралистическою разработкой могло снова соединиться духовно-знаменательное содержаніе, и очищенность формъ, къ какой привело изученіе антика, могла служить этому содержанію тѣмъ болѣе соотвѣтственнымъ выраженьемъ. Чуткая вдумчивость германскаго духа научила ощущать и внѣчеловѣческую природу какъ нѣчто сродственное, близкое, познавать и здѣсь творчество и вѣяніе того самаго духа, которымъ движутся людскія чувства и помыслы. Такимъ образомъ для художественности открылось опять чрезвычайно богатое содержанье, и возникли многоразличныя, захватывающія душу произведенія, какихъ не видалъ еще ни одинъ прежній періодъ искусства.

Притомъ тогдашнее научное направленіе доставило изобразительному искусству нѣкоторыя внѣшнія подспорья, необходимо и существенно повліявшія на внутреннее его развитіе. Если та солидная техника стѣнной живописи, которую называемъ мы обыкновенно ф р е с к о в о й, уже довольно полно развилась къ концу готическаго періода, то теперь открыто было такое изготовленье м а с л я н ы х ъ к р а с о к ъ, что онѣ не только стали вообще пригодны для художественнаго употребленія, но вмѣстѣ и способны выработать форму въ полномъ совершенствѣ, живо передавая эффекты естественныхъ явленій,—все это съ такой легкостью и благонадежностью, какихъ не представляла къ тому ни одна изъ прежде употребительныхъ техникъ. Потомъ, придумали разные способы размножать начертательныя изображенія чисто-механическимъ путемъ: — р ѣ з ь б у п о д е р е в у и п о м ѣ д и. Правда, искусства эти передавали рисунокъ только въ большей или меньшей степени законченности, но зато доставляли возможность распространять его въ обширнѣйшемъ кругу, такъ что вліяніе каждаго художника не ограничивалось уже однимъ ближайшимъ его сосѣдствомъ или тѣмъ дѣйствіемъ, какое онъ производилъ только какою либо одною изъ своихъ работъ. Въ ту пору, когда значеніе отдѣльныхъ личностей было еще гораздо важнѣе, это повело къ взаимнодѣйствію между ними и конечно должно было существенно ограничить односторонность художественнаго творчества. Да и вообще сношенія между людьми становились все живѣе и учащеннѣе, что̀ несравненно больше прежняго наводило художниковъ на мысль образовывать себя путешествіями даже въ отдаленныя часто земли.

Что касается до пути развитія новаго искусства, то ходъ его въ общихъ чертахъ своихъ былъ таковъ. Въ 15-мъ столѣтіи начинается новое направленіе; это періодъ, когда всѣ силы устремлены къ тому, чтобы вполнѣ овладѣть новыми элементами художественнаго изображенія; при всей несомнѣнной новизнѣ замысла въ частности, тутъ нерѣдко видимъ еще въ общемъ характерѣ преобладаніе средневѣкового (романтическаго) духа. Итальянцы, Нидерландцы и Нѣмцы выступаютъ въ живой и благоуспѣшной дѣятельности. Ранняя пора 16-го вѣка обнаруживаетъ потомъ величавые и законченные результаты этого стремленія, соединенные съ возвышеннѣйшимъ духов-

нымъ пареньемъ; это впрочемъ замѣчается у однихъ только Итальянцевъ, сѣверное же искусство (по причинамъ, которыя мы изложимъ ниже) не достигло еще полнаго и самостоятельнаго развитія. Со второй половиной 16-го вѣка настаетъ общее распространеніе тѣхъ мастерскихъ пріемовъ въ искусствѣ, но по большой части съ одной только внѣшней стороны, такъ какъ высокая внутренняя сила, развернувшаяся вначалѣ столѣтія, незапно ослабѣла (что́ зависѣло опять отъ общихъ историческихъ обстоятельствъ). Съ 17-мъ столѣтіемъ начинается новый блестящій расцвѣтъ искусства, хотя и не въ величественной идеальности сейчасъ только названной эпохи, но съ той всеобъемлющей энергіей, которая способна проникнуть во всѣ сферы человѣческаго быта, во всѣ интересы существованія, во всю матерьяльную обстановку человѣка. Рядомъ съ Нидерланцами и Итальянцами, особенно дѣятельными объ эту пору, становятся теперь равноправно Испанцы, тогда какъ Нѣмцы и Французы принимаютъ въ тогдашнемъ развитіи искусства менѣе участія, хотя конечно не безъ значительнаго иногда успѣха. Начиная съ исхода 17-го вѣка, Французы становятся владыками художественнаго вкуса вообще, но распространяютъ между тѣмъ ту безотрадную манерность, которая держится до конца 18-го столѣтія. Съ этого времени наступаетъ новое, вполнѣ своеобразное стремленіе, которое вызывало уже подчасъ созданія самаго высокаго значенья и предвѣщаетъ можетъ-быть еще болѣе прекрасную будущность.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

НОВАЯ АРХИТЕКТУРА ПОЧТИ ВПЛОТЬ ДО КОНЦА ОСЬМНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЯ.

§ 1. Предварительное замѣчаніе.

Новая архитектура, [1] какъ мы намекали уже прежде, основана на возвращеніи опять къ античнымъ и притомъ именно къ римскимъ строительнымъ формамъ, которыя всего ближе представали пробуждавшемуся тогда исторически-научному направленію и которыя преимущественно должны были отвѣчать потребностямъ новаго времени, тогда какъ съ формами греческой архитектуры ознакомились короче только уже въ теченіе немногихъ послѣднихъ десятилѣтій, да ктому же, въ простой своей опредѣленности, онѣ вообше были несравненно менѣе примѣнимы къ дѣлу (то-есть къ условіямъ нынѣшняго быта). Поэтому новая архитектура (за исключеніемъ немногихъ примѣровъ послѣдняго только времени) стоитъ на одной почти ступени съ римскою, то-есть: она отреклась отъ всѣхъ тѣхъ преимуществъ, какія достигнуты были въ романскій и готическій періоды стремленіемъ къ строгозаконной органической разработкѣ внутренняго пространства, всякихъ вообще сводовъ, и пришла опять въ то недоразвитое, межеумочное состояніе, которое порождено было грубымъ (хотя и богато декорированнымъ) сводостроительствомъ Римлянъ въ связи съ греческимъ колоннаднымъ сооруженіемъ и съ необходимою правда для цѣлаго варваризаціей послѣдняго въ детальныхъ его формахъ. Однакожь въ благороднѣй-

[1] Сравни Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes etc. (Удобное руководство къ исторіи новой архитектуры, хотя впрочемъ не выходящее изъ одностороннято классическаго направленія и притомъ далеко не полное, особенно относительно итальянской архитектуры 15-го вѣка). — G. Burckhardt, Cicerone. – Потомъ множество гравюрныхъ изданій, трактующихъ о памятникахъ итальянской архитектуры для облегченія практическаго ихъ изученія архитекторамъ: Grandjean de Montigny et Famin, Architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, Edifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome; — тѣхъ же авторовъ: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; — Gautier, Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs; — F. Cassina, de fabbriche di Milano; и мн. др.

шихъ своихъ созданіяхъ и новая архитектура достигаетъ всѣхъ тѣхъ преимуществъ, которыя сколько-нибудь совмѣстны съ подобнымъ направленіемъ и которыя все-таки составляютъ значительный успѣхъ передъ упадкомъ выродившагося позднеготическаго стиля. Даже и въ сравненіи съ чисто-готическимъ стилемъ, при всей его возвышенности и полнотѣ, многое говоритъ въ пользу новой архитектуры. Не надо позабывать того, что готизмъ, для совершенно послѣдовательной своей выдержки, установляетъ такую систему высокопарныхъ силъ, которая нуждается не только въ просто наслаждающемся ею зрѣніи, но подобно искусно-выработанной фугѣ, требуетъ еще строгаго математическаго разсчета; — что наприм. многосложное сооруженіе устоевъ и фіалъ снаружи продольной сѣни, особенно по клиросу съ вѣнцомъ часовень вокругъ, дѣйствуетъ прямо только въ видѣ декоративной массы, а какъ органическое цѣлое — только уже посредственно. Этому именно členосоставу зданія новая архитектура, по крайней мѣрѣ итальянская около 1500-хъ гг., противопоставляетъ другой, наполняющій душу зрителя съ перваго же взгляда гармоническимъ покоемъ. Если готическій стиль весь потрачивался на свою цѣль, вездѣ преодолѣть въ малѣйшихъ даже подробностяхъ горизонтальную, гнетущую книзу тяжесть, то напротивъ здѣсь конструктивный организмъ обнаруживается лишь на столько, на сколько требуетъ того само зрѣніе; если готическимъ стилемъ разработанъ въ полномъ смыслѣ риѳмъ движенія, непрестанно увлекающій взоръ въ вышину, вплоть до замочнаго камня въ вершинномъ сводѣ, вплоть до «крестоцвѣта» * на щипцѣ; зато здѣсь послѣдовательно проведенъ риѳмъ массъ, новый родъ красоты пропорцій, котораго готика не знала въ такой степени уже изъ-за одного коренного своего начала. И преимущество это могло только въ весьма малой мѣрѣ даваться изученіемъ античныхъ развалинъ; оно именно одно изъ проявленій того высокаго чувства мѣры и красоты, какимъ была проникнута насквозь тогдашняя эпоха итальянскаго искусства. Это направленіе зодчества можно назвать живописнымъ, такъ какъ оно беретъ у конструкціи только остовъ, но оживляетъ его такими формами и пропорціями, которыя принадлежатъ такъ-сказать одной лишь видимости и имѣютъ цѣну сами по себѣ, тогда какъ отдѣльныя части готическаго зданія строго говоря вовсе не понятны мимо цѣлаго. Даже впослѣдствіи, когда новое искусство помутилось наплывомъ разнороднѣйшихъ вычурныхъ формъ, гармоническія пропорціи еще очень часто дѣйствуютъ съ таинственнымъ очарованіемъ на взоры; да и самыя формы эти оскорбляютъ при непосредственномъ взглядѣ гораздо менѣе, чѣмъ наприм. въ геометрическомъ чертежѣ, потому именно, что онѣ подчинены пропорціямъ и, смотря по обстоятельствамъ, служатъ иногда выраженіемъ могучей индивидуальной мысли. Надо наконецъ сказать, что этотъ стиль превосходитъ готическій неоспоримою многосторонностью, чего и требовали бытовыя формы новаго времени; священныя и мірскія зданія, и въ фасадахъ и въ цѣломъ складѣ, получаютъ каждое приличную имъ выработку; дѣло только въ томъ, что она уже конечно не выражаетъ собой органически развернутаго

* Крестоцвѣтомъ, Kreuzblume, bouquet, panache, называется готическій конёкъ, имѣвшій видъ цвѣтка, раскрытаго крестообразно.

движенія, но представляется болѣе или менѣе геніально задуманною, болѣе или менѣе гармонично сочиненною декорацiей, которою одѣты архитектоническія массы.

Вышеобозначенный нами общій ходъ развитія новаго искусства можно прослѣдить и въ архитектурной области, съ тою только разницей, что, благодаря сейчасъ объясненному направленію архитектуры, видоразличія въ ней гораздо менѣе бросаются въ глаза, нежели въ произведеніяхъ пластики. Особенныя своеобразности новой архитектуры ведутъ даже къ нѣкоторымъ, довольно существеннымъ отступленіямъ отъ предначертаннаго нами общаго развитія искусства. Поэтому удобнѣе будетъ обозрѣть ее сначала отдѣльно, и только то, что принадлежитъ новѣйшему уже времени, раз смотрѣть потомъ вмѣстѣ съ другими направленіями ближайшаго прошлаго и настоящей эпохи.

§ 2. Итальянская архитектура 15-го столѣтія.

Италія является колыбелью новой архитектуры; возведенныя тамъ зданія остались почти исключительнымъ образцомъ для архитектоническихъ предпріятій всѣхъ другихъ народовъ. Итакъ намъ должно теперь обратить особенное вниманіе на монументы этого края. Здѣсь находилось значительнѣйшее число болѣе или менѣ сохранившихся памятниковъ классической древности; но не одна эта внѣшняя черта, но и то внутреннее условіе, что въ теченіе всего средневѣковаго періода самый духъ Итальянцевъ сохранилъ въ себѣ извѣстное сродство съ духомъ прежнихъ обитателей края, были главною причиною тому, что они первые стали рѣшительно усвоивать себѣ формы античной архитектуры. Это именно направленіе помѣшало у нихъ передъ тѣмъ и ясному развитію готической системы. Если въ ихъ готическихъ постройкахъ намъ рѣзко бросалось въ глаза чисто-декоративное употребленіе или злоупотребленіе пришлыхъ съ сѣвера детальныхъ формъ и отсуствіе органической ихъ разработки, то и подъ этой вчужѣ заимствованной оболочкою нельзя было не распознать зачатковъ новаго духа, котораго кореннымъ началомъ было не риѳмическое движенье сѣверной готики, а красота въ расположеніи пространствъ и массъ. Новый этотъ духъ — съ тѣхъ поръ какъ вообще стали распадаться узы готики — долженъ былъ и самъ по себѣ привести архитектуру къ необходимости совершенно отдаться опять формамъ класическаго искусства. Такимъ-то образомъ новая архитектура въ Италіи возникла уже въ раннюю пору 15-го вѣка; и лишь въ видѣ одиночныхъ исключеній (принадлежащихъ особенно Ломбардіи) возводятся за это время зданія готическаго стиля, который по сю сторону Альповъ довольно еще долго остается рѣшительно преобладающимъ.

Первые опыты, предпринятые въ Италіи въ 15 мъ вѣкѣ для видообразованія и выработки новаго архитектурнаго стиля, составляютъ собственно и лучшій его цвѣтъ. Такъ-какъ они стояли на рубежѣ романтической эпохи, то на нихъ еще вѣяло оттуда тѣмъ сравнительно свѣжимъ дыханіемъ жизни,

которое сообщало имъ привлекательный отпечатокъ. Тогда старались еще самобытно воспринимать классическія формы и выработывать ихъ съ нарочитымъ примѣненіемъ къ цѣлому, неизбѣжно отступавшему отъ античныхъ зданій; впослѣдствіи же стали насильно, и все-таки однако неполно подчинять это цѣлое античной системѣ, принятой за непреложный коренной законъ. Придержись новая архитектура далѣе этого пути, начатаго ею въ 15-мъ столѣтіи, не подчинись она вскорѣ потомъ мнимо-античному канону, въ сущности отвлеченному отъ небольшого только числа античныхъ зданій, тогда, вмѣстѣ съ изящными риѳмическими пропорціями, она конечно удержала бы за собою болѣе живой и изящный организмъ отдѣльныхъ частей и выработала бы его еще болѣе.

Всего знаменательнѣе является вопервыхъ архитектура чертоговъ этого періода. Архитектоническія массы еще удерживаются здѣсь въ могучей и величественной связи, не оживляясь съ помощію предпоставленной имъ архитектурной маскировки хоть и приглядныmъ, но все же условнымъ только образомъ; тамъ же, гдѣ массы естественно дѣлятся по частямъ, наприм. у оконныхъ и дверныхъ пролетовъ, возникаетъ тѣмъ не менѣе живоподвижнѣйшее расчлененіе, къ которому формы античнаго искусства примѣняются остроумно и притомъ съ бо́льшимъ гораздо вкусомъ. Правда, это лишь архитектура внѣшности, не больше, но она все-таки важнѣе какой нибудь пустой декораціи. Равно и церковнымъ постройкамъ придавалось такое же, иногда очень граціозное и величавое расчлененіе. Во внутренности прежде всего замѣтно полное вкуса преобразованіе средневѣковаго расположенья: такъ въ нѣкоторыхъ церквахъ ранней поры 15-го вѣка встрѣчаемъ геніальный возвратъ къ простой базиличной формѣ; позже являются сводчатыя сооруженія на римскій образецъ, съ массивными опилястренными столпами, иногда съ куполами или главами, на манеръ прежнихъ византійскихъ. Притомъ весь 15-й вѣкъ держался идеала такъ-называемой центральной постройки, къ чему ближайшимъ поводомъ служилъ римскій Пантеонъ; насчетъ безусловнаго превосходства центральныхъ сооруженій тогда никто кажется и не сомнѣвался. Не льзя не замѣтить здѣсь особеннаго отвращенія къ крестовому своду, который былъ такъ существенно важенъ для долевыхъ протяженій въ готическомъ храмоздательствѣ.

Рядомъ съ обновленіемъ античныхъ формъ архитектуры шло и высокое развитіе всего вообще декоративнаго искусства. Сообразно истинному чувству великолѣпія и богатству тогдашней Италіи не только вся переносная и неподвижна́я утварь, всякія внутреннія постройки, гробницы, престолы, каѳедры, одежды и т. д. отдѣлывались самымъ роскошнымъ образомъ, но и сама архитектура наполнялась изукрашающими частями, употребляя для того часто драгоцѣннѣйшія инкрустаціи (узорчатый наборъ).

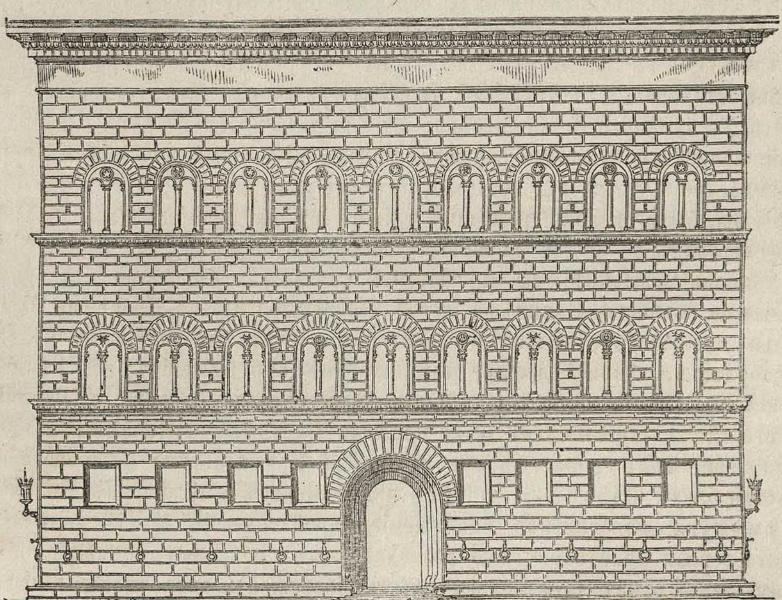
Въ періодъ 15-го столѣтія можно отличить разныя именитыя школы архитектуры. [1] Важнѣйшею изъ нихъ предстаетъ намъ вопервыхъ тосканская, которой сѣдалищемъ была Флоренція.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 64.

Здѣсь, какъ главный основатель новой архитектуры, впереди всѣхъ стоитъ Филиппо Брунеллески (1375—1446 гг.). Отъ него идетъ сооруженіе колосальнаго купола, покрывающаго клиросную часть флорентинскаго собора; однакожь въ главныхъ формахъ Брунеллески еще примыкаетъ здѣсь къ готическому стилю, въ какомъ выполнены остальныя части зданія. Примѣръ его долженъ былъ подѣйствовать тѣмъ рѣшительнѣй, что предпріятіе это имѣло самое высокое государственное значенье; долго не отваживались къ нему приступить, сомнѣваясь въ его выполнимости; Брунеллески успѣлъ однакожь доказать его возможность и тѣмъ самымъ одержалъ побѣду среди многочисленнаго собранія зодчихъ всѣхъ странъ, вызванныхъ сюда въ 1420 г. для этой цѣли. (Фонарь собернаго купола законченъ только уже въ 1461 г., послѣ его смерти). — Далѣе, ему же принадлежатъ двѣ флорентинскія церкви Сан' Лоренцо и Санто-Спирито, — базилики обѣ; послѣдняя выполнена по его кончинѣ и не безъ произвольныхъ притомъ отмѣнъ; обѣ онѣ сходны, но не тожественны въ мотивахъ: колонны, изъ которыхъ каждая накрыта особымъ антаблементомъ, связываются полуциркульными арками; въ соотвѣтствіе имъ, по стѣнамъ боковыхъ кораблей или притворовъ устроены полуколонны, а въ промежуткѣ послѣднихъ — расчлененныя стѣнныя ниши; алтарная сторона не съ трибу́ной (полукруглымъ или многоугольнымъ выступомъ), а замкнута прямолинейно; въ Санто-Спирито вокругъ клироса и вѣтвей поперечья устроенъ сплошной обходъ. Къ сожалѣнію обѣимъ церквамъ недостаетъ фасадовъ, которые, будь они выполнены по мысли мастера, должны бы были оказать громадное вліяніе на его преемниковъ. Брунеллески возводилъ и другія церковныя постройки поменѣе: церковь въ фіэзольскомъ аббатствѣ, съ коробовымъ сводомъ и боковыми часовнями; прелестную часовню Пацци во дворѣ монастыря Санта-Кроче во Флоренціи и извѣстное только по основаніямъ стѣнъ и рисункамъ купольное сооруженіе Альи-Анджели, тамъ же, съ окружающимъ его вѣнцомъ часовень. — Кромѣ нѣсколькихъ городскихъ галерей, именно у Воспитательнаго Дома (Инночепти) и на площади Санта-Марія Новелла, замѣчательно еще, какъ монастырская постройка Брунеллески, вышеназванное аббатство близъ Фіэзоле. За тѣмъ принадлежитъ ему дворецъ Питти во Флоренціи, колосальное сооруженіе, производящее самый величавый эффектъ своей простотою; оно возведено изъ громадныхъ камней, отдѣланныхъ въ рустикъ (такъ-называемыхъ боссажей); окна сведены просто полуциркулемъ. (Впрочемъ верхнія части зданія и дворъ выполнены уже впослѣдствіи).

Замковый, полукрѣпостной характеръ дворца Питти, надолго остается типомъ для флорентинскихъ чертоговъ: среди совершенно городской обстановки являются они крѣпкими за́мками, гдѣ живутъ знатнѣйшіе роды края; это—живой отголосокъ средневѣковаго быта, котораго условія зачастую еще оказывали свое дѣйствіе и въ этотъ періодъ. Но флорентинскіе зодчіе съумѣли придать простому характеру такого сооруженія отпечатокъ художественнаго достоинства и красоты соразмѣрною отдѣлкою вышеупомянутыхъ рустичныхъ камней, изъ которыхъ строились эти дворцы, сильно замыкающимъ и увѣнчивающимъ ихъ главнымъ гзимзомъ, нарядымъ переплетомъ оконъ и

т. д. — Сюда вопервыхъ принадлежитъ выполненный самимъ Брунеллески, красивый дворецъ Кваратези; потомъ, въ качествѣ одного изъ важнѣйшихъ образцовъ, дворецъ, построенный для Козмы Ме́дичи лучшимъ ученикомъ Брунеллески, Микелоццомъ Микелоцци (нынѣ это дворецъ Риккарди); фасадъ подѣленъ могучими гзимзами; на нихъ покоятся круглодужныя окна, заполненныя на средневѣковой ладъ колонкой съ двумя ме́ньшими полуциркульными арками; все зданіе увѣнчано сильно-выступающимъ главнымъ гзимзомъ на консоляхъ или подставахъ. — Остатки Микелоццовыхъ работъ заключаютъ въ себѣ: палаццо Торнабони (нынѣ Корси) во Флоренціи, теперь передѣланный, палаццо Кафаджуоло въ Муджелло, палаццо въ Виллѣ Кареджи, близъ Флоренціи, дворецъ, построенный для Джованни Ме́дичи въ Фіэзоле, и т. д.; сверхъ-того принадлежатъ ему важнѣйшія части монастырскихъ построекъ Сан' Марко и Санта-Кроче. Кажется, онъ вообще далъ существенное направленіе характеру домовъ, дворцовъ и монастырей



Палаццо Строцци во Флоренціи.

новаго стиля, которыми стала тогда наполняться Флоренція. Подходящимъ къ палаццо Риккарди пошибомъ отличается палаццо Строцци во Флоренціи, начатый Бенедеттомъ да-Майяно въ 1489 г. и оконченный Симономъ Кронакой только въ 1533-мъ; послѣднему принадлежитъ грандіозное увѣнчаніе, придающее особенно знаменательный видъ этому чертогу. Кронакою же выстроены между прочимъ нарядная ризница Санто Спирито во Флоренціи и простая, прекрасная церковь Сан' Франческо аль-Монте за́городомъ.

Въ Сіэнѣ есть нѣсколько значительныхъ дворцовъ, которые и въ общемъ планѣ и въ подробностяхъ близко подходятъ къ вышеназваннымъ флорентинскимъ: палаццо Неруччи, пал. Спанокки и особенно пал. Пиколо́мини (начатый въ 1469 г.; тамъ нынѣ помѣщаются присутственныя мѣста). Его, вмѣстѣ съ другими значительными сіэнскими постройками того времени (въ томъ числѣ и съ воздушною галереей Лоджа дель-папа), приписываютъ обыкновенно, хотя и безъ достаточныхъ доказательствъ, Франческо ди Джорджіо, именитому тогда архитектору, который въ особенности былъ дѣятеленъ какъ военный строитель. Вѣроятно однакожъ, что работы эти принадлежатъ не ему, а Флорентинцу Бернардо Розеллини, отличнѣйшему мастеру, трудившемуся въ сіэнскомъ округѣ по порученію папы Пія II (изъ дома Пиколо́мини) и именно завѣдывавшему великолѣпными постройками, которыми Пій II украсилъ прозванную по немъ Піэнцу. [1] Тамъ хорошо еще сохранились палаццо Пикколомини съ великолѣпнымъ колоннаднымъ дворомъ и тройною ложей (loggia), епископскій дворецъ и соборъ, съ нѣсколькими частными палаццами поменѣе. Отъ самого Франческо ди Джорджіо дошла до насъ изящно простая церковь Мадонна дель-Кальчинайо, близъ Кортоны (начатая въ 1485 г.): греческій крестъ, котораго три конца замкнуты полукругомъ; фасадъ въ три яруса съ фронтономъ вверху; куполъ или глава — позднѣйшая уже прибавка.

Изъ числа прочихъ флорентинскихъ архитекторовъ того времени должно въ особенности замѣтить: Агостино ди-Гуччо, собственно ваятеля, которому принадлежитъ красивая маленькая церковь Бернардинскаго братства въ Перуджіи (1462 г.) со множествомъ скульптуръ, и которому приписываютъ еще тамошнія полныя вкуса ворота св. Петра (съ 1457 по 1481 г.).— Дѣятельнаго особенно въ Римѣ и Неаполѣ Джуліано да-Майяно, старшаго брата вышеназваннаго Бенедетто. Въ Римѣ приписывали ему донынѣ такъ-называемый Венеціанскій Дворецъ, выстроенный Бернардомъ ди-Лоренцо [2] и отличающійся чуть ли не еще болѣе крѣпостнымъ характеромъ, чѣмъ флорентинскія постройки; дворъ его, законченный лишь отчасти, представляетъ систему столповъ съ полуколоннами въ два яруса по древнеримскому образцу и является самымъ раннимъ этого рода памятникомъ; въ Неаполѣ съ именемъ Джуліано соединяютъ, кромѣ другихъ сооруженій, богато-изукрашенную тріумфальную арку въ Кастéлло Нóво (1442 г.); впрочемъ иные относятъ ее къ трудамъ одного Миланца Піэтро ди-Мартино. — Баччіо Пинтелли, выполнившаго подъ исходъ столѣтія многія постройки особенно въ Римѣ. Здѣсь слѣдуетъ назвать разныя церкви, Сант' Агостино, Санта Марія дель-Пополо, Сан' Піэтро ин' Монторіо, быть-можетъ и старинныя части Санта Марія делла-Паче, и др., во внутреннемъ расположеніи которыхъ онъ старался еще соблюсти средневѣковыя итальянскія начала; имъ же построена и весьма простая впрочемъ Сикстинская часовня въ Ватиканѣ (1473 г.); въ церквахъ свв. Апостолъ и св. Петра во Узахъ

[1] v. Rumohr, Italienische Forschungen, II, -тр. 177 и сл. — Сравни v. Reumont въ Kunstblatt 1843, № 8—14. — [2] По указанію архитектора Барвиціуса, который подробно занимался исторіей этой постройки.

принадлежатъ ему фасады; въ церкви св. Духа (Санто-Спи́рито) быть-можетъ простая, прекрасная колокольня. Къ концу вѣка работалъ онъ въ Урбино, гдѣ между прочимъ выстроилъ бо́льшую часть герцогскаго дворца (напрасно приписываемую Франческу ди-Джорджіо); кромѣ его трудился надъ нимъ Далматинецъ Лучіано Лаурана.[1] Зданіе это съ самаго начала считалось въ своемъ родѣ классическимъ, не столько по своей внѣшности, сколько по изящно простому главному двору, прекрасному и удобному вмѣстѣ расположенію и по великолѣпной наконецъ декораціи. — Джуліано ди Сан' Галло (1443—1517 гг.), знаменитаго однимъ изъ совершеннѣйшихъ центральныхъ сооруженій, съ главою надъ греческимъ крестомъ: Мадонна делле-Ка́рчери въ Прато, и палаццомъ Годи во Флоренціи, представляющимъ нѣчто среднее между домомъ и дворцомъ; въ Римѣ принадлежитъ ему монастырскій дворъ при храмѣ св. Петра во Узахъ и быть-можетъ фасадъ церкви Санта Марія делль' анима. Еще знаменитѣйшій братъ его, Антоніо ди-Сан' Галло (умершій въ 1534 г., прозванный Старшимъ, въ отличіе отъ племянника ихъ, Антоніо Младшаго) сильно возвысилъ значеніе этого центральнаго мотива въ монтепульчіанской церкви, которой онъ придалъ уже детали 16-го столѣтія; въ Ареццо построена имъ прекрасная столповая церковь Аннунціаты, о трехъ корабляхъ. Во всѣхъ крѣпостныхъ итальянскихъ постройкахъ той эпохи, но особенно въ возведенныхъ этимъ мастеромъ, замѣтно стремленіе къ изящной монументальности. Его работы укрѣпленіе въ Чивита̀ Кастеллана. — Пистойскій архитекторъ этого времени, Вентура Витони, придалъ церкви Умильта̀ въ Пистойѣ видъ большого осьмиугольника, съ прекрасною на богатыхъ сводахъ папертью. Тамъ же есть его церкви, ме́ньшаго размѣра.

Наконецъ однимъ изъ отличнѣйшихъ флорентинскихъ зодчихъ былъ Лео Батиста Альберти (1398—1472 гг.). Въ противоположность тому наивному способу, какъ усвоивали себѣ формы античной архитектуры его современники, Альберти первый обнаруживаетъ рѣшительно ученое знакомство съ классической древностью. Это вопервыхъ видно изъ сочиненія его, De re aedificatoria (о строительномъ дѣлѣ). Потомъ и постройки его таковы, что въ нихъ приспособляются къ потребностямъ новаго времени нетолько однѣ формы антика, но и своеобразныя ихъ комбинаціи; стиль его развивается отъ этого конечно чище (по образцу римскаго), но въ то же время обнаруживается у него и почти неизбѣжная при подобномъ стремленіи бо́льшая черствость или сухость чувства. Какъ характеристическіе памятники этого именно направленья, принадлежатъ ему во Флоренціи два палацца Ручелла́и, и тамъ же клиросъ св. Аннунціаты, выведенный ротондою съ часовенными нишами вокругъ. За тѣмъ, церковь св. Андрея въ Мантуѣ и Сан' Франческо въ Ри́мини. Послѣдняя слыветъ первокласнымъ произведеніемъ (впрочемъ одна только внѣшность, тогда какъ внутри видны еще остатки готическаго сооруженія); наружныя стороны продольной сѣни украшены простыми, но превосходными столповыми аркадами; напротивъ

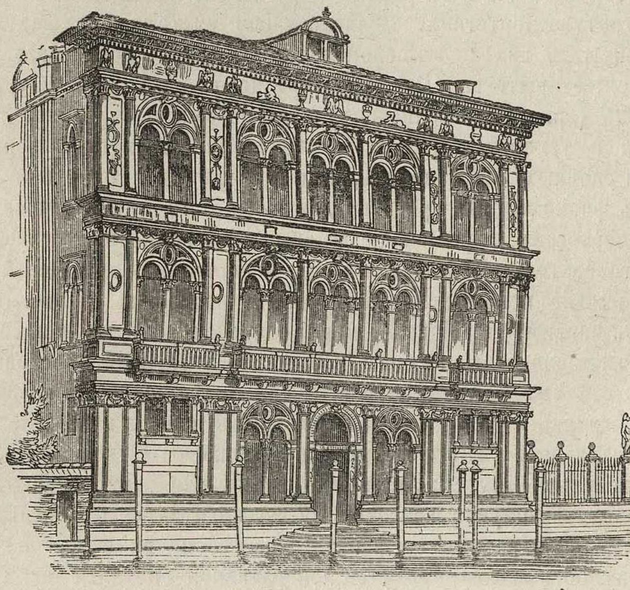
[1] См. новѣйшій роскошный трудъ Арнольда.

недоконченный фасадъ декорированъ довольно прихотливо въ формахъ римской тріумфальной арки. Альберти служитъ переходомъ къ направленію тѣхъ мастеровъ, которые отличились вначалѣ 16-го столѣтія.

Послѣ флорентинскихъ архитектурныхъ школъ 15-го вѣка, въ особенности значительна венеціанская, развившаяся однако въ самобытно-новую только уже подъ конецъ этого столѣтія и переходящая съ своеобразнымъ своимъ характеромъ даже и въ раннюю пору 16-го. Здѣсь также всего любопытнѣе архитектура чертоговъ. Первоначально система ея существенно та же самая, какую мы видѣли въ венеціанскихъ дворцахъ романскаго и готическаго стилей; открыто-веселый характеръ послѣднихъ, именно устройство большихъ ложъ (аркадныхъ балконовъ) подъ окнами въ середнихъ частяхъ, удерживается и теперь, и только архитектоническіе детали, наприм. колонны и арки оконныхъ переплетовъ, видообразуются удачно и со вкусомъ въ античныхъ формахъ. Въ противоположность могучему и важному виду тосканскихъ чертоговъ, венеціанскіе дворцы этого времени отличаются легкостью и щеголеватостью; особеннаго рода декорація, опирающаяся повидимому на древнѣйшіе венеціанскіе образцы, на постройки въ византійскомъ стилѣ (каковъ наприм. св. Маркъ), много способствуетъ къ усиленію этого эффекта. Это именно родъ цвѣтного мозаичнаго украшенія, состоящаго въ томъ, что по стѣнамъ фасадовъ пускаются въ видѣ заполненій наборныя тавлеи, круги, валики и т. п. изъ разноцвѣтныхъ дорогихъ камней. Все это распространяется и на внѣшнюю обдѣлку церковныхъ построекъ, правда менѣе значительныхъ внутри; здѣсь встрѣчаемъ еще одну любопытную особенность, заимствованную у византійской же архитектуры и сливающуюся очень приглядпымъ образомъ съ фантастичнымъ, но вмѣстѣ и плѣнительнымъ великолѣпіемъ вышеупомянутой декоративной системы: мы говоримъ о полукруглыхъ щипцахъ византійскаго стиля, которые появляются теперь въ самомъ разнообразно-блестящемъ видѣ. — Строителями такого рода сооруженій именуютъ разныхъ архитекторовъ, но трудно указать, кто что именно дѣлалъ. Особенно много работъ приписывается семьѣ Ломбарди; отличнѣйшими изъ ея членовъ называютъ Мартина и Петра Ломбардо.

Между венеціанскими чертогами разсматриваемаго здѣсь періода въ качествѣ главныхъ образцовъ слѣдуетъ привести: дворецъ Пизани а-Сан' Поло, столь же полный вкуса въ общемъ характерѣ, какъ и отличающійся тонкимъ мастерствомъ деталей; каждый этажъ подѣленъ четырьмя пилястрами на три главныя части, причемъ ложи середнихъ частей устроены въ видѣ нарядныхъ колончатыхъ аркадъ, тогда какъ по боковымъ частямъ пущены въ одиночку арковыя окна. — Дворцы Ангарани (или Манцони) и Даріо, оба въ подобномъ же стилѣ и съ богатѣйшею декораціей. — Дворецъ Вендраминъ Калерджи, 1481 г., слывущій произведеніемъ Петра Ломбардо, съ та-

кимъ же богатымъ украшеніемъ, но уже съ болѣе строгимъ подходомъ къ антику: такъ наприм. главныя ложи распадаются каждая на три большихъ арковыхъ окна, подѣленныхъ полуколоннами съ прямымъ антаблементомъ; (впрочемъ каждое окно заполнено еще колонкою съ арками поменьше). — Дворецъ Корнеръ Спинелли, сродственнаго этому пошиба. — Дворецъ Контарини, 1504 г., выполненный немного строже, но съ большимъ также вкусомъ. — Дворецъ Тревизанъ, позади дожескаго. — Дворецъ де' Камерлинги, возлѣ моста Ріальто, построенный Гульельмомъ Бергамаско въ 1525 г., чрезвычайно граціозенъ, но аркадныя его окна уже со столпами (вмѣсто колоннъ). — Главными постройками конца 15-го вѣка были Старыя Прокураціи (присутственныя мѣста) на Марковской площади, возве-



Палаццо Вендраминъ Калерджи, въ Венеціи.

денныя мастеромъ Бартоломмео Боно Бергамаско, съ фасадомъ, изъ очень красивыхъ аркадъ въ три яруса, — и надворные фасы дожескаго дворца, построенные съ 1500 г. Антоніемъ Бреньіо и Антон. Скарпаньино, очевидно подъ наитіемъ сбивчивыхъ внѣшнихъ вліяній, но съ удивительной роскошью въ деталяхъ; такъ-называемая «Гигантская» лѣстница и влѣво отъ нея очень миленькій фасадъ одной пристройки выполнены Гульельмомъ Бергамаско около 1520 г.

Изъ числа церковныхъ построекъ слѣдуетъ отмѣтить: храмъ св. Захаріи, 1457 г., приписываемый Мартину Ломбардо, съ колоннами внутри, въ томъ тѣсномъ еще расположеніи, какое обыкновенно давалось имъ въ итальянско-готическихъ церквахъ, и съ блестящею декораціей по фасаду. Потомъ маленькая, роскошно декорированная церковь Санта Марія де' Мираколи (Чу-

дотворной Божіей Матери), выстроенная 1480 г. Петромъ Ломбардо, одноприделъная, съ куполомъ поверхъ квадратнаго клироса.—Другія церкви слѣдуютъ тому византійскому типу въ расположеніи, котораго раннимъ примѣромъ слыветъ Сан' Джакомметто ди Ріальто: онѣ образуютъ греческій (равноконечный) крестъ съ коробовыми сводами и середнимъ куполомъ на четырехъ колоннахъ или столпахъ, и притомъ съ одной, а не то и съ тремя трибунами къ востоку. Таковъ храмъ св. Іоанна Златоустаго (Сан' Джованни Кризостомо), выстроенный въ 1483 г. Тулліемъ Ломбардо (?), и болѣе или менѣе вѣрные его сколки: Сан' Феличе (Ломбардовской школы), Сан' Джованни Элемозинаріо (т. е. св. Іоаннъ Милостивый), сооруженный мастеромъ Скарпаньино въ 1527 г., и мн. др. — Не прямо изъ Византіи, но конечно съ церкви св. Марка взято слѣдующее расположеніе, часто очень живописно примѣнявшееся въ большихъ храмовыхъ постройкахъ: куполы главнаго корабля оперты каждый на четырехъ столповыхъ массахъ съ проходами, образующими въ свою очередь небольшія купольныя пространства; между столповыхъ массъ идутъ коробовые своды, на которыхъ держатся куполы. Прекраснымъ такого рода образчикомъ служитъ церковь св. Спаса (Сан' Сальваторе) въ Венеціи, начатая мастеромъ Джорджіо Спавенто, продолжаемая и въ 1534 г. законченная Тулліемъ Ломбардо; еще величественнѣе храмъ св. Іустины (Санта Джустина) въ Падуѣ, начатый Андреемъ Риччіо въ 1521 г.; онъ былъ бы полонъ благороднѣйшей гармоніи, еслибъ соперничество съ храмомъ св. Антонія не повело къ неизящному размноженію башнеобразныхъ главъ. — Изъ зданій монашескихъ братствъ (школъ) въ Венеціи должно предпочтительно назвать: школу св. Марка, близъ церкви Санти Джованни э Паоло, выстроенную Мартиномъ Ломбардо 1485 г.; она отличается своимъ богатымъ и блестящимъ фасадомъ, свободно воспроизводящимъ фасадъ св. Марка. — Школу Сан' Рокко, 1517 г., построенную Бартоломмеемъ Боно и другими, съ прекрасными колоннадными залами внутри и фантастично-блестящимъ фасадомъ снаружи; послѣдній выполненъ архитекторомъ Скарпаньино можетъ-быть по плану Петра Ломбардо.

Однимъ изъ отличнѣйшихъ зодчихъ этой школы былъ еще ученый архитекторъ Фра Джокондо, изъ Вероны. Въ Венеціи принадлежитъ ему Нѣмецкое Подворье (фондако де' Тедески), впрочемъ не такъ еще замѣчательное зданіе; напротивъ очень важна и любопытна тонкостью деталей Совѣтская Палата (палаццо дель-Консиліо), сооруженная имъ въ Веронѣ. Вызванный во Францію онъ построилъ въ Парижѣ мостъ Нотрдамъ, а впослѣдствіи еще массивный мостъ въ Веронѣ.

Много очень важныхъ построекъ этой школы приходится и на города венеціанскаго материка: въ Тревизо наприм. соборъ, Петра и Туллія Ломбардо, а также разныя другія церкви, и проч.; въ Брешіи великолѣпная церковь Санта Марія де' Мираколи, съ четырьмя странно размѣщенными по концамъ креста главами, и проч. Но во многихъ другихъ постройкахъ здѣшнихъ мѣстъ преобладаютъ иные верхнеиталійскіе оттѣнки этого стиля: такъ наприм. въ красивой «галереѣ совѣта» (лоджа дель-Консиліо) въ Падуѣ, работы Феррарца Біаджо Россетти; во многихъ не-

большихъ фасадахъ въ Виченцѣ; въ веронскихъ церквахъ того времени, между которыми всего болѣе любопытныхъ подробностей представляетъ церковь Санта Марія ин' Органо, базилика съ коробовыми сводами; — наконецъ въ могучей брешіанской думѣ (палаццо коммунале), заложенной въ 1508 г. архитекторомъ Формeнтоне, а оконченной во второй половинѣ 16-го столѣтія, и во мн. др.

Во всей верхней Италіи монументальный духъ дѣйствовалъ необыкновенно живо, и когда проникъ туда новый стиль, занесенный конечно по преимуществу изъ Флоренціи, его нигдѣ не принимали рабски, но въ каждомъ почти городѣ усвоивали на особый ладъ. Типъ этой ранней поры Возрожденія продержался здѣсь до глубины 16-го вѣка.

Миланъ, подъ рукою послѣдняго Висконти, а еще болѣе подъ властью перваго и третьяго Сфорцъ, наполнился такими зданіями, которыя, какъ въ бѣломъ мраморѣ, такъ и въ кирпичѣ, выражали до чрезвычайности удачно характеръ веселой, отрадно-свѣтлой роскоши (тогда какъ продолжавшаяся отстройка собора и быть-можетъ неугасшее вообще направленіе прежняго вкуса поддерживали нѣкоторое время и готическій также стиль). Уже одни дѣятельные здѣсь Флорентинцы могутъ служить представителями этого вполнѣ-миланскаго великолѣпнаго стиля: Антоніо Филарете (собственно Аверулино), строитель самыхъ древнихъ частей Большой Больницы (Оспедаль маджоре), и Микелоццо (II, 262), построившій здѣсь большую кирпичную часовню позади церкви Сант' Эвсторджіо и нынѣшній палаццо Висмара (замѣчательный еще и въ позднѣйшей своей передѣлкѣ). — За тѣмъ, съ явнымъ уже преднамѣреніемъ, старались достичь высшей ступени архитектурной и пластической роскоши при отстройкѣ начатой въ готическое еще время Чертозы въ Павіи; сюда принадлежатъ мраморный фасадъ Амброджо Боргоньіоне (1473 г. и далѣе), съ прекраснѣйшими и богатѣйшими, но по большой части потерянными для общаго эффекта деталями, и оба кирпичные двора. — Другой рядъ памятниковъ слыветъ за юношескія работы Урбинца Браманте, при чѣмъ допускается возможность соучастія въ нихъ и Ліонарда да-Винчи: это вопервыхъ клиросъ церкви Санта Марія делле-Граціэ въ Миланѣ, величавый и живописный, съ блистательно-своеобразною, но умѣренною декораціей изъ камня и кирпича; — потомъ Сан' Сатиро, столповая церковь съ коробовымъ сводомъ, съ классицистическою уже внѣшностью изъ кирпичнаго матерьяла; — примыкающая къ ней прекрасная осьмиугольная ризница, съ нишами внизу и съ обходомъ вверху; — разные монастырскіе дворы; — великолѣпный фрагментъ галереи, влѣво отъ Сант' Амброджо; — наконецъ Санта Марія-прессо-Сан' Чельсо, столповая церковь съ коробовымъ сводомъ, куполомъ и клиросным обходомъ; передъ (позднѣйшимъ сравнительно) фасадомъ устроена четырехсторонняя столповая паперть, которой стиль очищенъ уже до высо-

каго, классическаго изящества. [1] Отъ чертоговъ того времени рѣдко гдѣ уцѣлѣло что нибудь, кромѣ колоннаднаго двора; наприм. оба двора въ такъ-называемомъ Бролетто; иногда архивольты украшены медаліонами, которые, равно какъ и всѣ обломы, сдѣланы изъ кирпича. — Очень оригинальная церковная постройка — такъ-называемый Монастеро Маджоре (большой монастырь), работа Джованни Дольчебоно; это долевая сѣнь съ крестовыми сводами, съ четыреугольными нишами внизу и съ воздушной галерееюю вверху, вся расписанная и явно предназначенная подъ роспись въ самыхъ своихъ членосоставахъ. — Большая осьмиугольная гробовая часовня дома Тривульціо (1518 г.), служитъ входной папертью къ церкви Сан' Нацаро.

Въ Комо, съ 1513 г., Томмазо Родари достроивалъ и закончилъ начатый въ готическомъ стилѣ соборъ, преобразовавши мотивъ его въ смыслѣ Возрожденія и даже съ классицистическимъ почти достоинствомъ. Ему же приписываютъ щегольской мраморный фасадъ луганскаго собора.

Въ городахъ по Эмиліевой Дорогѣ (Via Emilia) къ югу отъ рѣки По существенно преобладаетъ кирпичное зодчество, развертывая какъ въ церковныхъ, такъ и въ мірскихъ постройкахъ очаровательный, иногда величественный способъ расположенія и сочиненья, при большомъ богатствѣ наружныхъ деталей, [2] тогда какъ все внутреннее украшеніе падаетъ преимущественно на долю штукка и живописи. Церкви обыкновенно пускаются болѣе въ длину, съ мало лишь подвышеннымъ куполомъ, снаружи многоугольнымъ и накрытымъ довольно плоскою шатровою кровлею.

Въ Піаченцѣ храмъ Мадонна делла-Кампанья — центральное сооруженіе; Сан' Систо, напротивъ, — колоннадная церковь съ коробовымъ сводомъ блестяще-богатаго характера въ цѣломъ. Въ Пармѣ построенная 1510 г. Бернардиномъ Цакканьи церковь Сан' Джованни представляетъ подобное же вообще расположеніе, но со столпами и изящною росписью; при ней два прекрасныхъ монастырскихъ двора. Храмъ ла-Стекката, тамъ же, — центральное сооруженіе того же мастера 1521 г.; это греческій крестъ, съ круглыми по концамъ замка́ми, съ куполомъ и отдѣльными угловыми пространствами. — Въ Моденѣ очень хорошъ кирпичный фасадъ церкви Сан' Піэтро. — Въ Болоньѣ храмъ Сан' Бартоломмео ди-порта-равеньяна — колоннадный съ коробовымъ сводомъ и богатою столповою папертью, работы Формаджине; далѣе принадлежитъ сюда внутренность церкви Сан' Джакомо, однопридѣльной съ цѣлымъ рядомъ главъ; въ каждомъ простѣнкѣ между вдвинутыми внутрь устоями по три ниши; — храмъ Сан' Микеле ин' Боско однопридѣльный съ крестовыми сводами; фасады этого стиля представляютъ также церкви Мадонна-ди-Галлиэра и Корпусъ Домини. — По части

[1] Минуя другія зданія, для которыхъ имя Браманте стало почти только родовымъ, считаемъ необходимымъ упомянуть о паперти сполетскаго собора, не столько потому, что ее ставятъ на рубежѣ между миланскою и римскою порой дѣятельности этого мастера, сколько по высокому изяществу ея, кто бы впрочемъ ни былъ ея зодчимъ. — [2] Эти именно детали, скорѣе нежели совокупный эффектъ зданій, представляетъ сочиненіе Рунге: Italienische Baskteinbauten и пр.

свѣтскаго зодчества Болонья занимала тогда одно изъ первыхъ мѣстъ; обычай придавать нижнимъ этажамъ всѣхъ сплошь домовъ видъ галерей по улицѣ, вмѣстѣ съ свѣтлыми и богатыми формами капителей, арочныхъ обломовъ, оконъ и гзимзовъ — почти все это изъ кирпича — сообщаетъ здѣсь цѣлымъ улицамъ необыкновенный характеръ; надворныя галереи также иногда очень граціозны въ свою очередь. Изъ построекъ 15-го вѣка особенно слѣдуетъ назвать: палаццо Фава, палаццо Бевиляква (съ необыкновенно вычурною кубико-фацетною отдѣлкой фасада, но съ прекраснѣйшимъ дворомъ, вѣроятно работы Гасперо Нади), и т. д. Началу 16-го столѣтія принадлежатъ палаццо Балоньини и Мальвецци-Кампеджи, оба работы Формиджине, который однако въ позднѣйшихъ своихъ трудахъ не слишкомъ удачно приближается къ болѣе строгому классицизму. — Въ Феррарѣ церковь Санта Марія инʼ Вадо (строенная съ 1475 г. Біаджіо Россетти и Бартоломмеемъ Тристани) — простая хорошая базилика съ плоскимъ потолкомъ, тогда какъ двѣ другія церкви, Санʼ Франческо (1494 г., Петра Бенвенути) и Санʼ Бенедетто (около 1500 г., Джанбаттисты и Альберта Тристани) представляютъ блестяще-богатое сооруженіе съ коробовыми сводами, которые только индѣ перемежаются куполомъ или главой, или же съ главами, идущими сплошнымъ рядомъ. Въ Чертозѣ (съ 1498 г.) особенна хороша наружная декорація боковыхъ фасовъ. Могучая мраморная башня собора въ своихъ выступныхъ полукулоннахъ и угловыхъ пилястрахъ какъ бы возвращается почти къ романскимъ опять формамъ. Изъ свѣтскихъ построекъ не осталось ни чего первостепеннаго, послѣ того какъ исчезли потѣшныя сооруженія дома Эсте; палаццо деʼ Діаманти (съ 1493 г.) представляетъ въ своемъ фацетированномъ фасадѣ изящныя пропорціи; палаццо Скифа-Нойя (обыкновенно зовомый Скандіана) важенъ только по своимъ фрескамъ (съ 1470 г.). Изъ частныхъ чертоговъ палаццо Роверелла отличается красивымъ кирпичнымъ фасадомъ, а палаццо Скрофа стройнымъ колоннаднымъ дворомъ. (Колонны въ Феррарѣ по большой части мраморныя, а не кирпичныя). — Сверхъ-того выстроенные тогда вновь кварталы Феррары особенно интересны какъ самый раннiй примѣръ градостроительства, производимаго по общему плану и подъ руководствомъ властей.

Генуя не представляетъ въ 15-мъ вѣкѣ ни чего важнаго, кромѣ легкой и украшенной съ полуготической еще роскошью часовни св. Іоанна въ соборѣ. — Въ Римѣ, помимо выше приведенныхъ Флорентинцевъ, не встрѣчается ни одного особенно значительнаго художника. — Въ Неаполѣ постройки, приписываемыя Андрею Чиччоне, нельзя еще навѣрно отнести къ его трудамъ; старыя части храма Санʼ Северино и величественно простой палаццо делла- Рокка принадлежатъ архитектору Джанфранческо Мормандu. Прекраснѣйшее изъ всѣхъ зданій въ Неаполѣ, палаццо Гравина Габріэля дʼ Аньоло, утратило свою цѣну благодаря новѣйшей перестройкѣ. —

Въ Аквилѣ (въ Абруццахъ) великолѣпный фасадъ церкви Сан' Бернардино — дѣло туземнаго художника, Колы делль' Аматриче, 1525 г., но еще въ духѣ 15 го столѣтія.

На ряду и заодно съ этою архитектурой развертывается обильнѣйшая декорація, которая часто стремится только къ безусловному богатству, но часто также умѣетъ соблюсти самое чистое соотвѣтствіе съ матерьяломъ и съ его назначеніемъ и порождаетъ вполнѣ свойственныя первому и въ высшей степени изящныя произведенія. Формы ея — остроумно переосмысленныя архитектурныя части, свободныя воспроизведенія античныхъ декораціонныхъ сюжетовъ (алтарей, треножниковъ, канделабровъ, разной бронзовой утвари, а съ 1500 г. или около того времени еще живописныхъ и штукковыхъ работъ въ термахъ, и проч.), также разные мотивы унаслѣдованные отъ ранняго средневѣковаго періода, наконецъ — зачастую превосходно и чисто стилизованные естественные предметы, иногда почти ужь слишкомъ непосредственно заимствуемые у природы (растенія, животныя, и проч.). Въ лицевыхъ примѣсяхъ, какъ единичныхъ фигуръ, такъ равно и цѣлыхъ исторій, почти ни мало не стѣснялись осмотрительнымъ отношеніемъ къ самому дѣлу и къ его символикѣ. О многихъ изъ принадлежащихъ сюда работъ прійдется намъ упомянуть по поводу того пластическаго или живописнаго содержанія, которому служатъ онѣ обстановкой; другія, по крайней мѣрѣ важнѣйшія, перечислимъ мы сейчасъже здѣсь.

Начиная съ середины 15-го вѣка лучшія мраморныя произведенія созданы преимущественно Флорентинцами. Дезидеріо да-Сеттиньяно выполнилъ изящнѣйшій по расположенію и совершеннѣйшій по арабескамъ саркофага надгробный памятникъ Карла Марцуппини въ церкви Санта Кроче во Флоренціи; а ученикъ его Мино да-Фіэзоле — особенно надгробные монументы въ тамошнемъ аббатствѣ и многія работы въ Римѣ, котораго декораторская школа главнымъ своимъ вдохновеніемъ кажется обязана ему. (Надгробные памятники въ Санта Марія дель-Пополо и въ др. мѣст.; пѣвческая трибуна въ Сикстинской часовнѣ, и проч.). Позже (съ 1505 г.) высшаго совершенства и по этой части достигъ Андрей Сансовино. (Два надгробныхъ памятника въ клиросѣ Санта Марія дель-Пополо, оба несравненной красоты даже и въ архитектоническомъ отношеніи). — Въ Сіэнѣ — великолѣпная водосвятная чаша собора, Джакопо делла-Кверчіи, и разныя работы семейства Марцини около 1500 г.; лицевой фасъ соборной библіотеки и престолъ церкви Фонтеджуста. — Въ Неаполѣ — множество престоловъ и надгробныхъ памятниковъ Джованни да-Нола, Джироламо Сантакроче и ихъ школъ, основанныхъ на флорентинскомъ преданіи; крипта собора (1492 г.) съ загромозженною прикрасами мраморною одеждой. — Въ Венеціи два великолѣпныхъ камина въ дожескомъ дворцѣ; въ церкви Санти Джованни э Паоло — надгробный памятникъ дожа Вендра-

мина (умершаго въ 1478 г.), произведенiе Алессандро Леопардо, [1] единственнаго великаго декоратора этой школы. — Въ Падуѣ — роскошный лицевой фасъ часовни св. Антонiя въ церкви этого угодника, работа Миланцевъ Маттео и Томмазо Гарви. — Въ Бергамо — вся часовня Колеони при церкви Санта Марiя Маджоре, Джованни Антонiо Амадео. — Въ миланской области обширнѣйшая изъ существовавшихъ тогда мастерскихъ по части мраморныхъ декорацiй, занята была украшенiемъ фасада Чертозы въ Павiи (II, 262). Воспроизведенiя растительности, равно какъ и чисто-архитектоническiя вещи, выходятъ здѣсь подебелѣе и повальяжнѣй чѣмъ у флорентинскихъ мастеровъ, но отличаются тѣмъ не менѣе величайшимъ изяществомъ. Въ качествѣ чрезвычайно блестящей одиночной работы, должно особенно указать во внутренности этого зданiя надгробный памятникъ Джангалеаццо Висконти. Въ большей или меньшей зависимости отъ Чертозы стоятъ всѣ могильные монументы и престолы, находящiеся въ миланскихъ церквахъ. (Гробницы въ Санта Марiя делле-Грацiэ, въ Санта Марiя делла-Пассiоне и проч.). Однимъ изъ чертозскихъ же ваятелей, Миланцемъ Андреемъ Фузиною, сработанъ въ сiэнскомъ соборѣ алтарь (престолъ) Пикколомини, столько же изящный, сколько и великолѣпный.

Для декорацiй изъ поливной терракотты единственная во всѣхъ отношенiяхъ мастерская Луки делла-Роббiа и семейства его во Флоренцiи почти такъ же удивительна, какъ и для производства лицевыхъ частей. Прiятнѣйшее распредѣленiе и самая гармоническая обрамовка соединены здѣсь съ совершенно яснымъ соотвѣтствiемъ между пластическимъ орнаментомъ и искуснымъ выборомъ немногихъ красокъ.

По части бронзоваго литья, Гиберти своими дверями баптистерiя во Флоренцiи, со включенiемъ ихъ косяковъ, выставилъ при самомъ началѣ стиля образецъ недостижимаго совершенства. Рѣшетка Богородичной часовни въ пратскомъ соборѣ, работы Симоне, брата Донателло, и надгробный памятникъ Сикста IV въ храмѣ св. Петра въ Римѣ, работы Антонiя Поллаиоло, не смотря на великое свое богатство, обнаруживаютъ гораздо менѣе сознанiя настоящей художественной задачи. Въ сiэнскомъ соборѣ есть большая бронзовая дарохранительница Лоренцо Веккiэтты (1465—72 гг.), а въ церкви Фонтеджуста — другая, поменѣе, — обѣ чрезвычайно изящныя въ подробностяхъ; изъ числа бронзовыхъ знаменоносицъ и факелоносицъ, встрѣчающихся во дворцахъ тогдашнихъ итальянскихъ вельможъ, особенно хороши находящiяся въ палаццо делль-Маньифико въ Сiэнѣ, работы Антонiя Марцини (1504 г.). — Въ верхней Италiи большой бронзовый свѣщникъ Андрея Риччiо въ Антонiевскомъ храмѣ въ Падуѣ (1507 г.) слѣдуетъ назвать какъ завершающую совокупность всего мѣстнаго художественнаго направленiя и какъ образецъ многихъ позднѣйшихъ подражанiй; отъ одного могильнаго памятника, того же мастера, уцѣлѣло въ церкви Санъ Фермо въ Веронѣ основанiе съ прекрасными бронзовыми

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 73, фиг. 1.

сфинксами. — Въ Венеціи относятся къ этому времени бронзовыя гнѣзда для постановки знаменъ на площади св. Марка, чрезвычайно изящное произведеніе Алессандра Леопардо. — Изъ желѣзнокованныхъ работъ важнѣйшее мѣсто занимаютъ фонари и знаменоносы въ палаццо Строцци во Флоренціи, первые — работы Нѝкколо Грóссо, прозваннаго Капаррою.

Сѣдалища въ церковныхъ клиросахъ, а равно и въ парадныхъ свѣтскихъ покояхъ, также дверные створы, аналои и проч., сдѣланные изъ дерева, представляютъ декоративный духъ этого времени съ самой блестящей стороны. Архитектоническій остовъ состоитъ нерѣдко изъ прекраснѣйшей, полной фантазіи, рѣзной работы, поверхности — изъ набора (intarsia), то съ арабесками, то съ перспективными видами зданій, то, наконецъ, съ изображеніемъ отдѣльныхъ фигуръ и цѣлыхъ исторій (иногда самой тонкой и богатой обдѣлки). Эти мѣшкатныя работы принадлежатъ отчасти монахамъ, отчасти же и художникамъ, которые отличались вмѣстѣ въ архитектурѣ и въ ваяніи. Важнѣйшими изъ такихъ произведеній должно назвать: двери въ Сала де' Джильи палацца Веккіо во Флоренціи, работа Бенедетто да-Майяно; — стѣнныя панели въ ризницѣ Санта-Кроче, тамъ же; — клиросныя сидѣнья въ Санта Марія Новелла, Баччіа д' Аньіоло; въ пизанскомъ соборѣ горнее мѣсто (престолъ епископа) Джов. Батт. Червеллези, и клиросныя сѣдалища, приписываемыя Джуліану да-Майяно; — далѣе, работы Фра Джованни да-Верона, одного изъ величайшихъ по этой части мастеровъ: наборная отдѣлка сѣдалищъ по обѣимъ сторонамъ клироса въ сіэнскомъ соборѣ (1503 г.), и деревянный канделабръ, клиросныя сидѣнья и панель лѣвой стѣны въ ризницѣ Санта Марія ин' Органо въ Веронѣ; — труды Фра Даміано да-Бергамо: клиросныя сидѣнья церкви Сан' Доменико въ Болоньѣ (до 1530 г. приблизительно), съ величайшимъ множествомъ превосходно выполненныхъ исторій или житій, и такія же сидѣнья въ Санта Марія Маджоре въ Бергамо; — Антонія и Джованни Бариле: остатки стѣнной одежды въ сіэнской академіи, и двери расписанной Рафаэлемъ комнаты Ватикана (съ наборною отдѣлкой вышеназваннаго Фра Джованни да-Верона); — Стефана да-Бергамо (около 1535 г.) блестящія сидѣнья въ церкви Сан' Піэтро въ Перуджіи; въ такъ-называемомъ Камбіо, тамъ же, судейскій пульпетъ, превосходная безъименная работа; — Цукки и Тесты: клиросныя сидѣнья въ церкви Сан' Джованни въ Пармѣ, отличныя какъ по рѣзьбѣ, такъ и по наборной отдѣлкѣ, представляющей замѣчательные архитектурные виды. — Къ этому присоединяется еще множество роскошныхъ рѣзныхъ рамъ подъ картины (не говоря о тѣхъ, которыя дѣлались изъ мрамора или изъ терракотты), также ларцы и другая домашняя утварь, постепенно переходящіе въ сѣверныя собранія.

Въ 15-мъ и даже еще въ 16-мъ столѣтіи важнѣйшею задачей декоративной живописи было украшать фасады домовъ, иногда въ одинъ цвѣтъ, иногда въ разные, иногда же только аллосграффито * (см. ниже по поводу

* Буквально — въ процарапку.

художниковъ Полидоро и Матурино). При этомъ употреблялись отчасти одни свободно и граціозно обдѣланные виды зданій съ окружающею ихъ зеленью и проч., отчасти присоединялись къ тому лицевыя дополненія и цѣлыя исторіи, или обрамленныя въ родѣ портретовъ, или пущенныя въ видѣ фриза, поясомъ или каймой. Преимущественно это были военныя, поэтическія или пасторальныя сцены древности, рѣже — христіанскія изображенія. Такими росписными фасадами 15-го вѣка особенно была богата Верона, но бо́льшая часть ихъ совершенно выцвѣла.

Внутри зданій предпочтительно своды посвящались живописи чисто декораціонной или той, которая изображала исторіи и проч. въ возможно-богатой обстановкѣ; нѣсколько образчиковъ такого рода приведемъ мы впослѣдствіи. Сочетаніе живописи съ штукковыми рельефами, къ чему повело изученіе античныхъ термъ, всего ранѣе встрѣчается можетъ-быть въ расписанной кистью Пинтуриккіо Борджіевской половинѣ (аппартаментѣ) Ватикана (конца 15-го столѣтія). Впослѣдствіи Рафаэль придалъ всему этому роду искусства самое высокое значеніе и самую совершенную форму, какихъ только оно могло достигнуть въ его время.

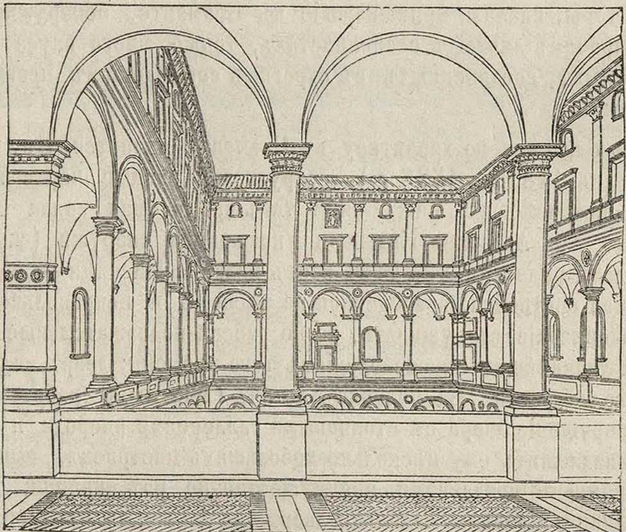
§ 3. Итальянская архитектура 16-го столѣтія. [1]

Съ началомъ 16-го столѣтія настаетъ въ итальянской архитектурѣ бо́льшая критическая строгость относительно обдѣлки античныхъ строительныхъ формъ, подходящая въ своемъ характерѣ къ стремленіямъ, обнаружившимся прежде всего у Флорентинца Альберти. Какъ у одного этого мастера въ частности, такъ теперь и вообще, направленіе это повело не только къ живо напоминающему антикъ благородству, но также еще къ высшей чистотѣ и строгости стиля, безъ всякаго вначалѣ ущерба тому поэтическому духу, той полножизненной фантазіи, какими была проникнута бо́льшая часть произведеній 15-го вѣка. Великіе мастера настоящаго періода умѣли обуздать и облагородить вольную фантазію, часто увлекавшую ихъ предшественниковъ въ океанъ безмѣрности, именно благодаря тому, что взяли себѣ за руководство правила, которыя можно извлечь изъ античныхъ монументовъ и изъ книгъ Витрувія. Въ самомъ дѣлѣ мы видимъ что эти принятыя отъ древнихъ формы употребляются теперь на службу новому духу новымъ образомъ. Ими достигаются великіе живописные эффекты большихъ массъ, и сколь ни мало можно было держаться римскихъ образцовъ въ сочиненіи цѣлаго, при совершенно иномъ назначеніи новыхъ зданій, однакожь въ нихъ опять-таки проступаетъ высшее духовное сродство съ древнеримскою архитектурой; разница только въ томъ, что послѣдняя, даже и при совмѣщеніи неподходящаго, соблюдала всегда ту мѣру, которая, со второй четверти 16-го столѣтія, стала постепенно чужда архитектурѣ новыхъ временъ. — Римъ, гдѣ съ началомъ 16-го вѣка папскій дворъ, а соревнуя ему и знатнѣйшія фамиліи края, развер-

[1] Denkmäler der Kunst, рисс. 71 и 87.

нули полную блеска жизнь, просвѣтленную художествомъ, — Римъ сдѣлался теперь первымъ значительнымъ средоточіемъ итальянской архитектуры.

Первымъ мастеромъ, особенно содѣйствовавшимъ означенному повороту въ архитектоническомъ направленіи, былъ Донато Ладзари, обыкновенно называемый Браманте, родомъ изъ урбинскаго герцогства (съ 1444 по 1514 г.). Его миланскія постройки, какъ мы видѣли (II, 268), вполнѣ еще запечатлѣны тѣмъ граціознымъ пошибомъ, какимъ отличается верхне-итальянская архитектура поздней поры 15-го вѣка, и онѣ рѣшительно принадлежатъ къ интереснѣйшимъ въ этомъ родѣ произведеніямъ. — Впослѣдствіи Браманте переселился въ Римъ, гдѣ непосредственная близость древнеримскихъ монументовъ кажется увлекла его къ строжайшему ихъ изученію и къ точнѣйшему воспроизведенію ихъ формъ. Исполненныя имъ здѣсь работы, въ отличіе отъ прежнихъ, носятъ рѣшительно уже тотъ характеръ, который выше назвали мы принадлежностью 16-го столѣтія; въ нихъ также видно еще много граціи, много тонкости и вкуса, но къ этому присоеди-



Дворъ Канчеллеріи Браманте.

няется такое величіе смысла, такое изящество пропорцій и вмѣстѣ такое простое благородство отдѣлки, которое именно хочетъ скорѣе взять высшею простотой, нежели роскошнымъ преизбыткомъ украшеній. Главными сооруженіями его въ Римѣ должно назвать: Папскую Канцелярія (Канчеллерія), съ фасадомъ, украшеннымъ легкими пилястрами, на которыхъ покоится прямой антаблементъ, тогда какъ внутренній дворъ (одно изъ прекраснѣйшихъ созданій въ этомъ родѣ, какимъ только можетъ похвалиться эпоха Возрожденія) обведенъ очень граціозно двумя колоннадными аркадами, пущенными одна надъ другой; — декорированный въ подобномъ же вкусѣ палаццо Жиро (Giraud); весьма значительныя и обширныя постройки въ папскомъ дворцѣ

Ватиканѣ, впослѣдствіи однакожъ сильно измѣненныя. (Сюда принадлежатъ ложи вокругъ двора св. Дамаза, которыя впрочемъ только начаты Браманте, а окончены Рафаэлемъ); — круглая церковка во дворѣ Сан' Піэтро ин' Монторіо, окруженная дорическою колоннадой, превозносимая похвалами и въ самомъ дѣлѣ прелестно задуманная и расчлененная; — наконецъ — главное руководство новою отстройкой Петровской церкви. [1] Постройку эту начали, безъ особеннаго успѣха, еще въ 1450 г.; теперь же, въ 1506, заложили ее съизнова, но она не много подвинулась впередъ и на этотъ разъ; планъ, начертанный Браманте для Петровской церкви, представлялъ громадное купольное сооруженіе надъ греческимъ (равноконечнымъ) крестомъ. Изъ небольшихъ сравнительно построекъ слѣдуетъ привесть изящный въ своей простотѣ монастырскій дворъ церкви Санта Марія делла-Паче, быть-можетъ также и фасадъ церкви Санта Марія делль' Анима, обыкновенно приписываемый Джуліану ди-Сан' Галло. За предѣлами Рима Браманте построилъ въ позднюю эту пору церковь Консолаціоне въ Тоди, — греческій крестъ съ округленными концами и высокимъ куполомъ.

Архитекторы, сначала примыкающіе къ Браманте, обнаруживаютъ, при разныхъ впрочемъ личныхъ особенностяхъ, также много вкуса и достоинства въ обдѣлкѣ, соединенныхъ съ строгимъ соблюденіемъ правилъ античной системы.

Особенно близкимъ по характеру къ Браманте является Бальдассаре Перуцци (съ 1481 по 1536 г.), соорудившій разные чертоги въ Римѣ. Одинъ изъ красивѣйшихъ между-ними такъ-называемая вилла Фарнезина, выполненная для Агостино Киджи и украшенная снаружи (скудноватыми правда) рядами пилястръ. За тѣмъ идетъ палаццо Массими — образецъ монументальной постройки, возведенной на тѣсномъ и неправильномъ клочкѣ земли; классическіе въ сущности, но не рабски-подражательные детали относятся къ удачнѣйшимъ произведеніямъ того времени; дворъ полонъ самаго живописнаго эффекта. Въ палаццо Альтанъ (Altemps) работою Перуцци слыветъ сооруженіе двора съ столповыми галлереями впереди и сзади. Въ Сіэнѣ принадлежитъ ему нѣсколько небольшихъ построекъ, выполненныхъ самыми скромными средствами, преимущественно изъ кирпича; таковы палацды Поллини и Моченни, маленькій дворъ при церкви св. Екатерины, и проч. Вездѣ видно умѣнье согласить прекрасный замыселъ съ наличнымъ запасомъ средствъ. — Ученикомъ Перуцци былъ Себастіано Серліо, извѣстный однакожъ не столько зодческими работами, сколько написанною имъ учебною книгой по архитектурѣ. Бо́льшую часть жизни провелъ онъ во Франціи; онъ трудился тамъ при постройкѣ луврскаго дворца въ Парижѣ и за́мка въ Фонтенебло̀; но какъ эти зданія подверглись впослѣдствіи значительнымъ передѣлкамъ, то и трудно отыскать въ нихъ ясные слѣды его дѣятельности.

Далѣе идетъ живописецъ Рафаэль Санти (1483—1520), племянникъ Браманте; разнясь отъ послѣдняго наклонностью къ болѣе живописнымъ

[1] Насчетъ хода этой отстройки см. особенно Platner въ Beschreibung der Stadt Rom, II, стр. 134 и сл.

эффектамъ, онъ отличается въ то же время изобиліемъ детальныхъ формъ и особымъ смысломъ къ величію совокупныхъ пропорцій цѣлаго. Ему принадлежатъ планы разныхъ римскихъ чертоговъ и домовъ, изъ которыхъ многіе, построенные въ сосѣдствѣ Петровской церкви, были потомъ снесены при тѣхъ расширеніяхъ, какихъ потребовала ближайшая ея обстановка; къ числу ихъ относится и собственный домъ Рафаэля. Уцѣлѣли: нынѣшній домъ (Каза) Берти, на концѣ Борго Ново; и палаццо близъ церкви Сант' Андреа делла-Валле, называемый по его преемственнымъ обладателямъ разными именами — Кольтролини, Каффарелли, Стоппани, Аквавива, а теперь — Видони. — Во Флоренціи выстроены по его чертежамъ палаццо Пандольфини (теперь Ненчини) и домъ Угуччони. Изъ многихъ церковныхъ его плановъ не былъ выполненъ ни одинъ; по его указанію выведена въ Римѣ паперть церкви Санта Марія делла-Навичелла, и къ церкви Санта Марія дель Пополо пристроена часовня Киджи. Въ качествѣ главнаго зодчаго Петровской церкви (съ 1518 по 1520 г.) начерталъ онъ новый планъ для этого зданія, который съ купольнымъ сооруженіемъ Браманте соединяетъ долевой притворъ на столпахъ и обличаетъ очень геніальный замыселъ. — Съ архитектоническимъ стилемъ Рафаэля весьма сходенъ стиль ученика его, Джуліо Романо (1492—1546), особенно въ римскихъ его постройкахъ: вилла Мадама, вилла Ланте и др. Вызванный потомъ въ Мантуу, Джуліо развернулъ здѣсь обширную и многостороннюю дѣятельность; въ этихъ позднѣйшихъ его работахъ сильнѣе выступаетъ стремленіе къ живописной эффектности; въ нихъ правда болѣе произвола, но замѣтно и много своеобразной энергіи въ замыслѣ цѣлаго. Тѣмъ не менѣе въ наружности одной изъ главныхъ построекъ его здѣсь, въ палаццо дель-Те, преобладаетъ черствый схоластическій характеръ, тогда какъ напротивъ внутри обращенная къ саду ложа отличается благородствомъ замысла и прелестною выработкой. Кромѣ этого построилъ онъ въ Мантуѣ многіе другіе чертоги, между прочимъ и свой собственный домъ; тамошняя соборная церковь, пятипридѣльная базилика съ колоннами, его же бо́льшею частію работа.

Однимъ изъ важнѣйшихъ послѣдователей Браманте въ Римѣ былъ Антоніо ди-Санъ Галло изъ Флоренціи, племянникъ обоимъ преждеупомянутымъ мастерамъ (II, 264) этого имени (ум. въ 1546 г.). Главное сооруженіе его въ Римѣ — дворецъ Фарнезе, который въ прекрасныхъ и величавыхъ своихъ пропорціяхъ какъ бы выдаетъ вліяніе флорентинскаго дворцоваго стиля прежнихъ временъ; окна обрамлены колончатыми сѣнями; завершеніе этой постройки (верхняго яруса, вѣнечнаго гзимза и надворныхъ галерей) принадлежатъ однакожь Микельанджело. Антоніо является менѣе значительнымъ въ другихъ постройкахъ, наприм. въ купольной церкви Санта Марія ди-Лорето въ Римѣ или въ новомъ и очень многосложномъ планѣ, который предначерталъ онъ для храма св. Петра, бывъ назначенъ главнымъ его зодчимъ. Въ качествѣ крѣпостного строителя, соорудилъ онъ укрѣпленный за́мокъ въ Перуджіи, такой же портово́й въ Чивита́ Веккіи и многое другое въ этомъ родѣ, поражавшее значительностью формъ и массъ съ перваго же взгляда. — Собственно во Флоренціи дѣйствовалъ тогда Баччіо д' Аньіоло (съ 1460 по 1543 г.), котораго главною заслугой была изящная

обработка простого флорентинскаго домозодчества. (Палаццо Бартолини и проч.). Бернардо Тассо построилъ въ 1547 г. прекрасную галерею Меркато Ново. — Въ числѣ послѣдователей Брамантовскаго направленія должно наконецъ назвать еще Пирро Лигоріо (умерш. въ 1580 г.). Онъ стремился совершенно уйдти въ духъ классической древности, что̀ свидѣтельствуютъ многочисленные, но отчасти только изданные, литературные его труды, а изъ числа выполненныхъ имъ сооруженій — лежащая въ ватиканскихъ садахъ вилла Пія (прежде Папское Казино), которая предстаетъ самымъ изящнымъ и граціознымъ образцомъ древней дачной архитектуры.

Иной духъ развертывается въ итальянскомъ зодчествѣ, благодаря стремленіямъ Микельа́нджело Бонарротти (съ 1475 по 1564 г.). Въ противоположность прежнимъ мастерамъ, умѣвшимъ съ наивною граціей передавать новыя потребности въ античныхъ формахъ; въ противоположность своимъ современникамъ, по крайней мѣрѣ добросовѣстно соблюдавшимъ эти формы, начинаетъ онъ преобразовывать ихъ по прихоти и произволу — правда вызываемый на то преждеуказаннымъ стремленіемъ къ живописному эффекту, который обличаетъ у него однакожь мало внутренней необходимости — и тѣмъ самымъ пролагаетъ широкій путь всѣмъ позднѣйшимъ искаженьямъ. Примѣръ его долженъ былъ дѣйствовать тѣмъ пагубнѣй, что его многосторонняя виртуозность и величавая личность вообще снискали ему одно изъ высшихъ почетныхъ мѣстъ въ тогдашнемъ искусствѣ. Во Флоренціи построилъ онъ ризницу и вестибулъ библіотеки Сан' Лоренцо, и та, и другой — незначительныя вещи. Въ Римѣ принадлежатъ ему эффектная постройка Капитолія и архитектура обоихъ боковыхъ зданій на капитолійской площади; потомъ монастырскій дворъ церкви Санта Марія дельи-Анджелли, который, состоя изъ дорійскихъ колоннъ и арокъ, производитъ простое, серьёзное впечатлѣніе, тогда какъ возведенныя имъ въ 1564 г. ворота Порта Пія являются уже примѣромъ противнѣйшаго искаженія. Но главная работа, выполненная имъ по части архитектуры въ Римѣ, конечно сооруженіе храма св. Петра. Вплоть до кончины Антонія ди-Сан' Галло (въ 1546 г.) по громадному этому зданію все еще сдѣлано было очень мало; безпрерывная перемѣна плановъ со стороны разныхъ строителей дѣйствовала также не слишкомъ выгодно на успѣшный ходъ работъ. Вслѣдъ за Сан' Галло главное руководство ими поручено было Микельа́нджело; онъ, въ свою очередь, выступилъ съ новымъ опять планомъ, — подходящимъ къ Брамантовскому, съ куполомъ надъ греческимъ крестомъ; по немъ надо было передѣлать и возведенныя уже части. Однако́жь, не смотря на всѣ препятствія, онъ съ свойственной ему только энергіей, пододвинулъ выполненіе его къ концу, то-есть дошелъ до сводовъ грандіознаго купола (который, совершенно по мысли Микельа́нджело, законченъ десять лѣтъ послѣ его кончины). Не будь оно искажено позднѣйшимъ расширеньемъ, зданіе это безспорно принадлежало бы къ достойнѣйшимъ храмовымъ постройкамъ новаго времени; потому что хотя и здѣсь не обходится безъ своенравной прихоти въ видообразованіи деталей, но все же, особенно внутри храма, они подчинены какъ слѣдуетъ величавымъ пропорціямъ цѣлаго. — Ученики Микельа́нджело подражали архитектоническому его вкусу болѣе или менѣе своеобразно; между ними

Джованни дель-Дука въ особенности придерживался манерныхъ выходокъ учителя.

Тѣмъ не менѣе эта произвольность въ архитектурной обдѣлкѣ еше не находила себѣ за первыя десятилѣтія по смерти Микельа́нджело слишкомъ многочисленныхъ приверженцевъ. Въ самой Флоренціи Джованни Антоніо Дозіо (родившійся 1533 г.) создалъ въ совершенно чистыхъ почти формахъ дворъ архіепископскаго дома (Арчивесковато) и изящно-простой фасадъ палацца Лардерель, а Джорджіо Вазари (съ 1512 по 1574 г.), вѣрнѣйшій впрочемъ почитатель Микельа́нджело, не только избѣжалъ во флорентинскихъ Уффиціяхъ и въ аретинскомъ аббатствѣ произвольностей учителя, но и показалъ себя притомъ значительнымъ, самобытнымъ композитомъ. Ему же принадлежитъ главное устройство внутренности палацца Векіо во Флоренціи, именно большой его залы. Изъ младшихъ современниковъ этого мастера слѣдуетъ вопервыхъ назвать Джакомо Бароцціо, по прозванію Виньіолу (1507—73), который, не увлекаясь примѣромъ Микельа́нджело, преимущественно старался слѣдовать изученію классической древности и споспѣшествовать тому и дѣломъ и наставленьемъ; имѣя въ виду послѣднее, онъ именно написалъ книгу о такъ-называемыхъ пяти орденахъ древне-классическихъ колоннъ (изъ которыхъ первый проименовали тосканскимъ, а послѣдній — римскимъ или смѣшаннымъ). Итакъ Виньіола примыкаетъ къ Брамантовскому же направленію; но преобладавшій еще вначалѣ 16-го вѣка утонченный вкусъ уже менѣе замѣтенъ въ его произведеніяхъ, которыя вообще отличаются больше степенной правильностью. Главная его постройка за́мокъ Капрарола, по пути изъ Рима въ Витербо, умно задуманное и величественное сооруженіе. Кромѣ того многіе чертоги въ Римѣ, Болоньѣ и др. м. выстроены по его планамъ; онъ принималъ важнѣйшее участіе въ Виньѣ (Лѣтнемъ дворцѣ) Папы Юлія, задуманномъ сначала въ величавоживописномъ видѣ. Своею церковью Іисуса (дель-Джезу́) въ Римѣ онъ собственно выставилъ ту форму, какой держались потомъ по преимуществу, то-есть: возможно высокій и широкій главный корабль, съ низведеніемъ боковыхъ пространствъ на степень придѣльныхъ часовень. (Фасадъ этой церкви работалъ Джакомо делла-Порта).

Одновременно съ Виньіолой и въ сродственномъ почти направленіи образовался въ Римѣ Галеаццо Алесси (съ 1500 по 1572 г.). Главнымъ поприщемъ художнической дѣятельности этого мастера стала потомъ Генуа, гдѣ со времени господства Андрея Доріи вслѣдъ за политическимъ спокойствіемъ явилась вдругъ и готовность на строительныя траты (палаццо Дорія, работа Джованни Анджело Монторсоли; пал. Кареза, съ самымъ раннимъ примѣромъ чисто-генуэзскаго расположенія сѣней и лѣстницъ, раб. Джованни Баттиста Кастелло; дожескій дворецъ, раб. Рокко Пенноне), и гдѣ теперь, въ свою очередь, Алесси выстроилъ значительное число дворцовъ, виллъ, а равно и церквей. Сооруженные имъ здѣсь чертоги вообще не столько отличаются фасадами, сколько расположеніемъ внутреннихъ пространствъ, именно сѣней, дворовъ, лѣстницъ; чуждый своенравнаго произвола, умѣлъ онъ достигать величественно-живописныхъ эффектовъ; чрезвычайно неровная и измѣнчивая мѣстность часто не только не стѣсняла его талантъ, но

напротивъ давала ему благопріятнѣйшіе случаи выказаться въ полномъ блескѣ. Въ токомъ родѣ выстроены имъ дворцы Камбіазо, Леркари, Спинола, Саули, Паллавичини и проч., а въ предмѣстіяхъ—виллы Спинола, Гримальди, Имперіали, Джустиніани и мн. др. Знаменитая его церковь, Санта Марія да Кариньяно, отличающаяся притомъ и живописнымъ мѣстоположеніемъ, производитъ чудесный пространственный эффектъ внутри и представляетъ въ маломъ размѣрѣ видъ Петровской церкви въ Римѣ, какою предполагалась она по планамъ Микельанджело, то-есть центральною съ господствующимъ надъ ней куполомъ. — Послѣ Генуи Миланъ обладаетъ многими значительными зданіями, выстроенными по его чертежамъ; въ томъ числѣ палаццо Марино съ богатымъ дворовы́мъ сооруженіемъ и чудовидный фасадъ церкви Санта Марія прессо-Сан' Чельсо.

Въ Миланѣ особенно дѣйствовалъ тогда Пеллегрино Тибальди, прозванный Пеллегрини (съ 1522 по 1592 г.), которому принадлежатъ странно-великолѣпныя ворота и окна соборнаго фасада, строго выдержанная въ своемъ родѣ церковь Сан' Феделе, рустично-галерейный дворъ архіепископскаго дома, и проч. (Другія постройки преимущественно въ Болоньѣ.). Потомъ нѣсколько могучихъ и строгихъ колоннадныхъ дворовъ въ два яруса, съ прямымъ антаблементомъ: Колледжо Эльветико (нынѣшняя Контабилита̀, Контрольная палата), Фабія Монгоне, и архіепископская семинарія, Джузеппе Меды. — На иномъ, какъ наприм. на Колледжо де' Нобили, Винченца Сереньіо, лежитъ болѣе слѣдъ вліяній Галеацца Алесси. — Въ Генуѣ подражателями сѣннымъ и лѣстничнымъ сооруженіямъ послѣдняго въ расширенномъ объемѣ являются потомъ: Рокко Лураго (палаццо Дорія-Турси) и Бартоломмео Біанко (величественная внутренность Университета, 1623 г.). Здѣсь долго еще оказываетъ свое дѣйствіе однажды выработавшійся пріемъ давать зданіямъ на тѣсномъ пространствѣ благовидное и полное достоинства расположеніе, съ великолѣпными про́глядя́ми въ перспективѣ.

Изъ архитекторовъ венеціанской области въ 16-мъ вѣкѣ, вмѣстѣ съ вышеупомянутымъ (II, 267) Риччіо, надо привести еще современнаго ему Джованни Марію Фальконетто (1458—1534), построившаго два чрезвычайно изящныхъ и оригинальныхъ потѣшныхъ зданія во дворѣ палацца Корнаро (нынѣ Джустиніани) въ Падуѣ, кромѣ разныхъ городскихъ воротъ въ видѣ простыхъ тріумфальныхъ арокъ и т. д. — За тѣмъ въ ряду раннихъ мастеровъ слѣдуетъ назвать Ми́келе Санми́кели изъ Вероны (1484—1549 гг.), знаменитаго правда не столько по изящной архитектурѣ, сколько въ качествѣ строителя крѣпостей. (Онъ слыветъ основателемъ новой теоріи крѣпостныхъ сооруженій). Въ этомъ отношеніи должно привести возведенныя имъ въ Веронѣ крѣпкія ворота, простого рустичнаго характера, съ дорійскими полуколоннами и аркадами промежду нихъ. Дворцы и другія

великолѣпныя постройки его въ Веронѣ (палаццо Бевилаква, Каносса, Помпеи, большая круглая церковь Мадонна ди-Кампанья, наконецъ слывущая классической круглая часовня при Сан' Бернардино, и мног. др.) обличаютъ въ немъ талантливаго и оригинальнаго мастера, за какую ни возьмись онъ задачу. Еще привлекательнѣе нѣкоторые дворцы, возведенные имъ въ Венеціи; они ясно показываютъ, что коренной принципъ венеціанской дворцовой архитектуры долженъ былъ и теперь попрежнему вести къ многоэффектнымъ успѣхамъ. Различные ярусы фасадовъ украшены здѣсь рядами пилястръ и полуколоннъ съ промежуточными аркадами, которыя къ срединѣ группируются въ видѣ ложъ (теремовъ), все еще живо оттѣняя этимъ главныя пространства зданія отъ боковыхъ и второстепенныхъ. За лучшіе въ этомъ родѣ образцы должно выставить дворцы Гримани (нынѣшній почтамтъ) и Корнаро. Сейчасъ указанная нами система сохраняется и у послѣдователей Санми́кели въ Венеціи.

Къ нему примыкаетъ здѣсь вопервыхъ Джакопо Татти, прозванный Сансовино (1479—1570). Постройки его очень неравноцѣнны. Цекка (Монетный дворъ) въ Венеціи отличается непріятнымъ, изысканно-тяжелымъ стилемъ; дворцы Манини, Корнеръ делла-Ка-гранде и другіе — немного черствоватаго характера, равно и внутренность церкви Сан' Франческо делла-винья; напротивъ, храмы Сан' Джорджіо де' Гречи и Сан' Мартино расположены оригинально и хорошо, а старая библіотека св. Марка на пьяцеттѣ (площадкѣ) — одно изъ прекраснѣйшихъ зданій 16-го столѣтія. Строгость въ композиціи и въ моделлировкѣ формъ, роскошь исполненія и живописная эффектность рѣдко гдѣ совмѣщаются въ такой степени. Въ Падуѣ принадлежитъ ему университетскій дворъ, середины 16-го вѣка; въ тамошнемъ соборѣ Андрея делла-Валле и Агостина Ригетто, старопадуанское купольное зодчество своеобразно соединено съ новою манерой Микельа́нджело.

Преемникомъ Сансовино былъ Андреа Палладіо изъ Виченцы (съ 1518 по 1580 г.), послѣ Микельа́нджело чуть-ли не самый вліятельный мастеръ новой архитектуры; цѣнимый прежде слишкомъ высоко, онъ подвергся потомъ еще болѣе несправедливому униженію, съ тѣхъ поръ какъ изданный имъ архитектурный учебникъ пересталъ играть въ искусствѣ первенствующую роль. Во всѣхъ его постройкахъ выражается самая рѣшительная художническая воля; но неоспоримо, что ни ему, ни кому-либо изъ его современниковъ, не было дано подняться надъ уровнемъ чистой декораціи, хотя положимъ благородной и сильной, и возвыситься до архитектоническаго организма въ его совершенной полнотѣ. Тѣмъ не менѣе, для задачъ всякихъ размѣровъ и родовъ Палладіо умѣлъ находить новыя и замысловатыя рѣшенья; созданія его носятъ печать достоинства, лежащаго не въ однѣхъ только античныхъ формахъ, но основаннаго вмѣстѣ на изяществѣ пропорцій и расположенія.— Изъ церквей этого мастера особенно замѣчателенъ храмъ Спасителя (иль-Реденторе) въ Венеціи, менѣе своимъ фасадомъ, нежели строгою и притомъ въ высшей степени эффектною выдержкой характера внутри; въ церкви Сан' Франческо делла-винья ему принадлежитъ одинъ только фасадъ, опять-таки немного суховатый; въ Сан' Джорджіо Маджоре — огромный храмъ и

часть монастыря; изъ церквей поменѣе — ле-Цителле и Санта Лучія. Его дворцы, у которыхъ обыкновенно нижній этажъ одѣтъ рустиками, а верхніе обставлены пилястрами или колоннадой, всегда отличаются при этомъ какимъ-нибудь новымъ примысломъ и расположеніемъ; ихъ было всего болѣе въ Виченцѣ, гдѣ важнѣйшими можно назвать палаццо Кьерегати, Маркантоніо Тіэне, Вальмарана и проч.; кромѣ того есть тамъ старинная ратуша, прозванная Базиликой, которую онъ обвелъ двуярусными галереями, и на милю отъ города — знаменитая Палладіева Ротонда, собственно вилла фамиліи Капра, четыреугольное зданіе съ четырьмя портиками, и съ круглою купольною залой посереди. И въ другихъ итальянскихъ городахъ многое выполнялось по рисункамъ Палладіо, не говоря уже о безчисленномъ множествѣ зданій, которыя, отчасти еще и въ прошломъ столѣтіи, строились по его образцамъ. Надо сверхъ-того упомянуть о «Театро Олимпико» въ Виченцѣ, какъ о рѣшительномъ его опытѣ ввести опять римскія театральныя сооруженья. Истинно-великимъ является наконецъ Палладіо въ недоконченномъ фрагментѣ трехъярусной открытой галереи у церкви Карита̀ (за Академіей) въ Венеціи; благородствомъ и изяществомъ пропорцій подойдутъ къ ней только немногія этого рода сооруженія. — Важнѣйшими изъ послѣдователей его въ Венеціи должно назвать Винченцо Скамоцци и Бальдассаре Лонгену. Первый, придерживаясь Сансовиновской Библіотеки св. Марка, выстроилъ новыя Прокураціи, только снабдивъ ихъ къ сожалѣнію не совсѣмъ подходящимъ верхнимъ этажемъ.

Подобныя же, но не настолько выдержанныя, стремленія обнаруживаютъ въ это время: Бартоломмео Амманати во Флоренціи (1510—1592, завершитель палацца Питти въ главныхъ частяхъ его, и строитель моста Санта Тринита̀, т. е. Троицкаго, отличающагося легкимъ и красивымъ изгибомъ арокъ), Доменико Фонтана въ Римѣ (1543—1607, зодчій новаго Латеранскаго дворца), и мн. др.

§ 4. Итальянская архитектура 17-го и 18-го вѣковъ.[1]

Подобно тому какъ Лео Баттиста Альберти положилъ начало стремленіямъ наиболѣе распространившимся въ 16-мъ столѣтіи, такъ точно Микельа́нджело является основателемъ того направленія архитектоническаго вкуса, какимъ характеристически отмѣчено 17-е. Для него главнымъ дѣломъ въ его созданіяхъ было сразу озадачить зрителя, изумить его незапно смѣлою, неожиданною комбинаціей, а за тѣмъ онъ уже не слишкомъ заботится о чистотѣ, о внутренней необходимости, употребляемыхъ имъ въ дѣло средствъ. Стремленіе это особенно принялось и распространилось около начала 17-го столѣтія; архитектоническія созданія того времени отмѣчены, если можно такъ выразиться, какимъ-то патетическимъ пареньемъ, правда иногда обличающимъ своеобразную величавость художественнаго смысла, но

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 91.

чаще довольствующимся не столько величавыми, сколько странными и причудливыми формами, и обыкновенно неразлучнымъ съ болѣе или менѣе явной пустотою чувства. Такое направленіе отвѣчаетъ, если хотите, духу времени, но обнаруживаетъ только оборотную сторону, изнанку послѣдняго; подлинно-живымъ элементамъ этого духа суждено было повести къ подлинно-значительнымъ новымъ успѣхамъ собственно въ области изобразительнаго искусства, и главное въ живописи.

При столь многихъ темныхъ сторонахъ тогдашней архитектуры не слѣдуетъ однакожь совершенно упускать изъ виду и преимуществъ лучшихъ построекъ этого времени, прозваннаго порой «барокко» (чудовидности); не надо позабывать значительнаго нерѣдко чувства общихъ пропорцій и линій въ цѣломъ, могучей обдѣлки и свободнаго развитія пространствъ, перспективно-живописнаго эффекта, достигаемаго весьма удачнымъ часто освѣщеніемъ, наконецъ — отличнаго техническаго исполненья. Такъ же точно и декорація, на ряду съ самыми необузданными выходками, представляетъ не мало свѣтлыхъ сторонъ въ энергическомъ расчлененіи и въ какомъ-то всеохватывающемъ избыткѣ жизни; да и самое то, что̀ было въ ней произвольнаго, по крайней мѣрѣ употреблялось въ дѣло истинно-мастерски и такимъ образомъ доводилось до невольно подкупающей глазъ, внѣшней гармоніи.

Въ этомъ смыслѣ характеристичны вопервыхъ тѣ архитектоническія предпріятія, которыя имѣли въ виду продолженіе и блистательнѣйшее окончаніе постройки Петровскаго храма въ Римѣ. Простой и величественный окладъ, который придалъ ему (въ главныхъ формахъ) Микельа̀нджело, казался уже недостаточнымъ; рѣшено было пристроить къ нему спереди обширную долевую сѣнь или притворъ. Выполненіе поручено Карлу Мадерно (1556—1629); во внутреннемъ расположеніи примкнулъ онъ довольно гармонически къ существовавшей уже налицо системѣ; [1] но общее впечатлѣнье внѣшности могло только пострадать отъ подобнаго дополненья, и это обнаружилось тѣмъ сильнѣе, что фасадъ (оконченный въ 1614 г.) снабженъ былъ декораціей крайне безсильной и черствой въ своихъ формахъ. — Другія части присоединилъ къ храму Лоренцо Бернини (1589—1680). Онъ началъ съ постройки колокольныхъ башенъ по бокамъ фасада, которыя однакожь были снесены еще до окончанія. Потомъ, съ 1667 г., заложилъ онъ могучія колоннады, обнимающія площадь передъ церковью и составляющія одну изъ самыхъ величественныхъ декорацій баро̀кковаго стиля, хотя и не безъ черствости въ иныхъ чертахъ. Также сооружена имъ внутри храма колосальная бронзовая сѣнь надъ могилой св. Петра, въ 90 футовъ вышиною; это — натянуто-величавая декораціонная работа, которой существованіе тѣмъ прискорбнѣе, что

[1] Извѣстно, что храмъ св. Петра, въ этомъ нынѣшнемъ его видѣ, оттѣснилъ на задній планъ всѣ ранніе церковные типы стиля Возрожденія и сталъ болѣе или менѣе вѣрно воспроизводимымъ образцомъ для множества церквей въ разныхъ краяхъ міра. Однимъ изъ простѣйшихъ и благороднѣйшихъ подражаній этого рода былъ зальцбургскій соборъ, начатый Сантиномъ Солари 1614 г., то-есть въ самый годъ окончанія церкви св. Петра.— Другое, быть-можетъ также прямо-итальянское и отличное притомъ сооруженіе—церковь св. Матѳія въ Бреславлѣ. То же должно сказать о іезуитской церкви въ Бюренѣ, близъ Падерборна.

необходимый для нея матерьялъ добытъ въ ущербъ одному изъ величайшихъ памятниковъ римской древности (изящной бронзовой покрышкѣ надъ портикомъ Пантеона). — Другія произведенія Бернини отличаются подобнымъ же декораціоннымъ характеромъ; наприм. такъ-называемое «Царское крыльцо» (Скала Реджіа) въ Ватиканѣ (рядомъ съ церковью св. Петра), и разныя церкви и дворцы въ Римѣ, изъ которыхъ всѣхъ важнѣе дворецъ Барберини. Въ качествѣ отмѣннаго отъ другихъ сооруженія слѣдуетъ назвать овальную церковь св. Андрея.

Въ такомъ же родѣ архитектоническія работы, выполненныя въ Римѣ и другими художниками того времени: живописцами Доменикино (1581—1641) и Кортоною (П. Береттини, 1596—1669), и ваятелемъ Алессандро Альгарди (1602—1654).

Но если Бернини и его спутники по стремленію имѣли вообще въ виду извѣстнаго рода величественный эффектъ, то въ противоположность имъ выступило другое направленіе, которое, отступая отъ всякаго внутренняго и внѣшняго закона формы, старалось, какъ уже замѣчено, дѣйствовать только силою самыхъ чудныхъ и прихотливыхъ комбинацій. Главою этой партіи былъ Франческо Борромини (1599—1667), самый рьяный соперникъ Бернини. Онъ по возможности изгонялъ въ своихъ планахъ и чертежахъ все прямолинейное и замѣнялъ его разнороднѣйшими кривыми, завитками, улитками и т. п.; онъ отнималъ у главныхъ формъ строго-законное ихъ значеніе, а подчиненныя, предназначенныя больше только для декораціи, выдвигалъ произвольно впередъ какъ самоважнѣйшія. [1] Но сколь ни ужасно было такое извращеніе, сколь ни должно было оно казаться полною безладицей архитектоническаго смысла, оно встрѣтило себѣ однако живѣйшее одобреніе и бездну послѣдователей. Римъ напр. наполненъ такими гримасническими исчадіями архитектуры, какъ фасады церкви Сант' Аньезе и Пропаганды, церковь Сапіэнцы и т. д. — Изъ послѣдователей Борромини, съумѣвшихъ иногда превзойдти въ этомъ ломаномъ вкусѣ самого учителя, надобно отмѣтить Джузеппе Сарди и Камилло Гварини; послѣдній особенно много работалъ въ Туринѣ.

Въ 18-мъ вѣкѣ замѣчаются въ итальянской архитектурѣ такія стремленія, которыя ведутъ опять къ бо́льшему спокойствію чувства и къ болѣе строгой школьной выдержкѣ; но они не подготовляютъ ни какого новаго духовнаго развитія, а скорѣе обличаютъ усталь, какой впрочемъ и надо было ожидать вслѣдъ за столь болѣзненнымъ напряженьемъ. Изъ значительнѣйшихъ мастеровъ этого времени достаточно будетъ привести здѣсь Филиппо Джувару или Ивару (1685—1735), построившаго между прочимъ монастырь Супергу близъ Турина, Фердинандо Фугу (1699—1780), которому принадлежатъ красивый, при всей своей чудовидности, дворецъ Консульты и фасадъ церкви Санта-Марія Маджоре въ Римѣ, и Людовико

[1] Чуть ли не крайній предѣлъ этого направленія — башня монастыря Валичеллы въ Римѣ, которая представляетъ въ основномъ своемъ планѣ двѣ выгнутыя стороны поуже и двѣ вогнутыя пошире.

Ванвителли (1700 — 1773), строителя за́мка Казерты, близъ Неаполя. — Однимъ изъ лучшихъ зданій должно впрочемъ назвать еще новый соборъ въ Брешіи.

§ 5. Новая архитектура внѣ Италіи.

За предѣлами Италіи, у всѣхъ западно-христіанскихъ народовъ готическій архитектурный стиль остался во всеобщемъ почти употребленіи до 16-го включительно вѣка; господство новой архитектуры водворилось здѣсь поэтому гораздо позднѣе. Тѣмъ не менѣе уже и раньше, въ готическихъ монументахъ, принадлежащихъ 15-му столѣтію и началу 16-го, мы зачастую подмѣчали такой способъ обдѣлки, который хотя собственно и не обнаруживаетъ близкаго сродства съ принципомъ античной формы, однако все же долженъ быть признанъ за выраженіе духа новой эпохи: мы говоримъ объ указанномъ нами возвратѣ къ бо́льшему эффекту массъ, а также къ закону горизонтальной линіи и къ зависящимъ отъ этого формамъ арки (плоской и полуциркульной, которыя особенно выступаютъ въ свѣтскихъ постройкахъ). Подобнымъ направленіемъ художественнаго вкуса по крайней мѣрѣ подготовлялось уже и здѣсь усвоеніе формъ классической древности.

Первый толчокъ пришелъ изъ Италіи на сѣверъ [1] незамѣтными почти путями, и породилъ здѣсь тотъ милѣйшій игриво-декораціонный стиль, который дружелюбно примкнулъ еще къ готическимъ основнымъ формамъ и который можно пожалуй назвать стилемъ Возрожденія въ тѣснѣйшемъ смыслѣ. Неоспоримое сходство сѣверныхъ построекъ съ ломбардскими и венеціанскими, 1470—1520 годовъ, выдаетъ намъ близкую связь первыхъ съ послѣдними; мѣстами напоминаютъ онѣ также особенно декоративные пріемы падуанской школы. Многое въ этомъ родѣ представляетъ чудовидную смѣсь готическихъ элементовъ съ новыми, но многое выходитъ и до чрезвычайности изящно.

Другое, болѣе устойчивое вліяніе изъ Италіи начинается съ тѣхъ поръ, когда уже сама новоитальянская архитектура утратила ту сравнительно бо́льшую свободу художественнаго замысла, какою отличаются еще тамошнія работы 15-го вѣка. Отступаясь отъ всякаго самобытнаго творчества, охотно стали усвоивать тогда правила, установленныя итальянскими мастерами въ теоріи и проведенныя ими на дѣлѣ въ постройкахъ; нещутя озабочивались вездѣ тѣмъ, чтобы въ точности слѣдить за всѣми колебаніями, изъ которыхъ состоитъ исторія итальянской архитектуры за эти столѣтія. Такимъ образомъ намъ вовсе нѣтъ надобности подробно говорить о томъ, что́ было сдѣлано въ другихъ краяхъ Европы. Да впрочемъ и не одной только Европы: куда вообще ни вносилась новоевропейская образованность, вездѣ слѣдовали за

[1] По замѣчанію Мертенса (Prag etc. въ Фёрстеровой Bauzeitung 1845 г.), оба старѣйшіе примѣра декораціи въ такъ-называемомъ стилѣ Возрожденья относятся и въ Германіи и во Франціи къ одному и тому же 1493-му году; это именно: коронаціонная зала въ Градшинѣ въ Прагѣ и одно зданіе въ Солѐмѣ, что̀ въ Турени.

нею архитектоническія правила Серліо, Палладіо и другихъ именитыхъ итальянскихъ мастеровъ; рядомъ съ астекскими памятниками въ Мексикѣ и съ постройками Инокъ въ Перу, рядомъ съ пещерными храмами Индіи и съ горделивыми монументами великихъ Моголовъ строятъ вездѣ точно такъ же какъ и на берегахъ Тибра или Бренты, да не иначе и на южной оконечности Африки, на южноокеанійскихъ островахъ, въ степяхъ Сибири и на торжищахъ сѣвероамериканской республики. Не прогляни опять хоть слабый лучъ надежды въ нѣкоторыхъ стремленіяхъ самоновѣйшаго времени, можно бы подумать, что съ лица земли исчезла всякая національная сила по части характернаго видообразованія архитектоническихъ памятниковъ (то-есть въ коренной основѣ всего монументальнаго искусства вообще). [1]

Для Франціи [2] наступленіе эпохи Возрожденья конечно обосновывается по наружности завоевательными походами Карла VIII и преемниковъ его въ Италію, но не льзя сверхъ-того не допустить предшествовавшей этому непрерывной череды итальянскихъ художественныхъ вліяній, вътродѣ наприм. тѣхъ, какія откроются намъ въ миніатюрахъ 15-го столѣтія. Кромѣ того, вначалѣ 16-го вѣка, прямо упоминаются здѣсь имена нѣкоторыхъ итальянскихъ архитекторовъ, изъ которыхъ всѣхъ значительнѣй приведенный уже выше Фра Джокондо. Тутъ наступило самое странное стилеброженіе. Тогда какъ одни долго еще держались позднеготическаго, такъ-называемаго «цвѣтистаго» стиля (городскія думы въ Аррасѣ и Сен' Кантенѣ, въ Парижѣ — разрушенный теперь Отель де-ла-Тремуйль, соборъ въ Орлеанѣ), другіе поступались единственно деталемъ и крѣпко стояли за готическое расположеніе и чертежъ подъ новою декоративною одеждой. Да и самый деталь основывался далеко не на чисто-итальянскомъ преданіи, а представлялъ его въ смѣси съ бездною готическихъ и доготическихъ даже подробностей, а равно и съ какимъ-то своеобразно-чуднымъ элементомъ, возникающимъ въ силу того, что готическій деталь часто воспроизводится подъ новою личиной (наприм. фіалы въ видѣ канделабровъ или обелисковъ). Самъ Фра Джокондо употреблялъ еще наприм. въ (несуществующей уже) Счетной палатѣ, Cour des comptes, стрѣльчатыя арки, шпилястые щипцы и теремковыя башеньки. Въ приписываемыхъ ему весьма правдоподобно древнѣйшихъ частяхъ зáмка Блуа̀ употреблена плоская, такъ-называемая бургундская арка на осьмиугольныхъ, отчасти выграненныхъ, столпахъ, съ угловыми колоннами у башень, и при этомъ круглодужные еще фризы, которые вмѣстѣ съ другими романскими элементами появляются иногда о ту пору опять. Уже несравненно ближе къ итальянскому стилю былъ зáмокъ Гайльіонъ (Gaillon, послѣ 1510 г.), приписываемый то Джокондо, то Французу Пьерру де-Ва-

[1] Мы оставляемъ сужденіе это въ томъ самомъ видѣ, какъ оно выражено было авторомъ еще въ 1841-мъ году; онъ самъ успѣлъ съ тѣхъ поръ печатно заявить о позднѣйшихъ, лучшихъ своихъ надеждахъ. — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 87 A. 91. A.

лансъ; единственный остатокъ его, такъ-называемая «гайльіонская арка», выставленъ теперь во дворѣ Школы изящныхъ искусствъ въ Парижѣ. Въ нижнемъ ярусѣ двора столпы носили еще однакожь вполнѣ готическую декорацію, и въ аркахъ замочные камни спускались на вѣсу; только верхній этажъ былъ оживленъ самымъ веселымъ украшеніемъ во вкусѣ Возрожденья. Сохранившаяся теперь часть представляетъ плоскую арку съ прорѣзнымъ кружевомъ. — Изъ другихъ построекъ этого времени, кромѣ нѣсколькихъ чрезвычайно пышныхъ надгробныхъ монументовъ, о которыхъ мы упомянемъ, говоря о ваяніи, надо поименовать слѣдующія: немножко варварскую Судебную Палату въ Дижонѣ (начатую въ 1510 г.); очень нарядный фонтанъ Делилль въ Клермонѣ (1511), гдѣ принципъ готической колодезной постройки, сосредоточенной на одномъ столпѣ, граціозно слитъ съ итальянской, болѣе широкою манерой; такъ-называемый Мануаръ д' Анго̀ въ Варанжвиллѣ, близъ Діэппа, хотя относящійся къ 1525 г., но все еще въ раннемъ смѣшанномъ стилѣ, и мн. др.

И при Францискѣ I (1515—1547), когда искусство и умонастроеніе Итальянцевъ коснулись Франціи уже гораздо сильнѣе, архитектоническая композиція еще всячески противилась итальянской системѣ общаго распредѣленія сплошныхъ массъ. Въ за̀мкахъ и дворцахъ попрежнему любили перерывать стѣны роскошными теремными (павильіонными) выступами или ходовыми башнями, такъ же какъ и въ готическую пору украшали ихъ великолѣпно обдѣлываемыми слуховыми окнами и дымоотводами. Въ деталяхъ правда болѣе и болѣе исчезаетъ непосредственный готизмъ, но онъ тѣмъ упорнѣе держится въ своемъ новомъ перерядѣ. И въ церквахъ настойчиво еще блюли пропорціи и основныя формы готики; такъ, великолѣпный храмъ св. Евстахія въ Парижѣ, начатый въ 1532 г., отличается и стройною высотой, и башеньками, и упорными арками, а также углубленными внутрь порталами и круглыми окнами готическихъ церквей, только съ переложеніемъ всего этого въ изящную прикрасу временъ Возрожденья; такъ же точно передній фасъ церкви св. Михаила въ Дижонѣ представляетъ еще три великолѣпныхъ портала и башни съ готическими устоями, только что первые выведены уже въ круглую дугу, а послѣдніе разрѣшены въ четыре группы колоннъ, связанныхъ попарно. Подобныя же декораціи находимъ у Св. Клотильды въ Анделѝ, по фасаду ветёйльской церкви близъ Манта, по переднему фасу жизорской церкви и въ другихъ постройкахъ. Дворцы временъ Франциска I обличаютъ уже многостороннюю дѣятельность туземной французской школы. Переходъ отъ ранней поры Возрожденія составляютъ красивый маленькій за̀мокъ Азѐ-лѐ-ридо̀ на рѣкѣ Эндрѣ, подъѣздъ къ за̀мку Нантуйльѐ (послѣ 1527 г.) и великолѣпный за̀мокъ Шамбо̀ръ (съ 1523, строитель Пьерръ Невё, Nepveu), самое нарочитое осуществленіе великаго противорѣчія между средневѣковымъ (и притомъ еще безсмысленнымъ) общимъ складомъ и новою обдѣлкою подробностей, гдѣ средняя крыша совершенно загроможжена высокими окнами, трубами и пространнымъ теремомъ посереди, составляющимъ какъ бы ядро всего зданія, такъ-какъ онъ увѣнчиваетъ собою пущенную сквозь всю внутренность послѣдняго двойную витую лѣстницу. Неизвѣстными французскими мастерами выстроены потомъ

старинныя части за́мка Фонтенебло́, а за́мокъ Экуэнъ (съ 1540 г.) Жаномъ Булланомъ. Но до полной высоты и гармоніи этого стиля дошелъ только уже Пьерръ Леско́ (1510—1578) въ начатомъ 1541 г. западномъ фасадѣ Луврскаго двора, — фасадъ, который можно почесть высшимъ и съ тѣхъ поръ недостижимымъ болѣе проявленіемъ великолѣпія французской архитектуры. Тому же мастеру принадлежитъ не такъ еще свободно развернутый «домъ Франциска I», перенесенный теперь въ Элизейскія поля въ Парижѣ и недавно возстановленный тамъ «Фонтанъ младенцевъ» (Fontaine des Innocents); для всѣхъ этихъ построекъ пластическое украшеніе изготовлялось отчасти знаменитымъ ваятелемъ Жаномъ Гужономъ. Тогда же почти (1549 г.) Итальянецъ Доменико Боккардо, по прозванію Кортона, долженъ былъ допустить значительныя уступки французскому стилю въ великолѣпныхъ старыхъ частяхъ (недавно очень распространенной и передѣланной) городской думы въ Парижѣ, съ ея сравнительно-вольною композиціей, богатымъ деталемъ, высокими кровлями и т. д. Около того же времени (1548 г.) Филиберъ Делормъ построилъ для Діаны де-Пуатьѐ щегольской за́мокъ Анѐ, котораго остатокъ выставленъ на дворѣ Школы изящныхъ искусствъ въ Парижѣ; а впослѣдствіи (съ 1564 г.) нѣсколько уже сухія и щепетильно-манерныя старыя части Тюйльери́. Вообще къ концу 16-го вѣка французская архитектура начинаетъ терять свою наивность и фантастическую полноту; злоупотребленіе боссажей по стѣнамъ и колоннамъ, соединенное еще съ крутизною крышъ и съ неизбѣжными слуховыми окнами, придаетъ зданіямъ видъ тяжеловатости и пригнетенности. Это можно сказать о бо́льшей части построекъ временъ Генриха IV и Людовика XIII, наприм. о фасадѣ церкви Сентъ-Этьеннъ дю-монъ въ Парижѣ (1610 г.), о за́мкѣ Сен' Жерменъ ан' Лѐ (en Laye), о зданіяхъ вокругъ Королевской Площади (Place royale) въ Парижѣ, и т. д. Благопріятное исключеніе составляетъ реймсская городская дума (1627 г.). Въ числѣ лучшихъ архитекторовъ ранней поры 17-го столѣтія должно особенно привести Жака де-Броссъ; ему принадлежитъ Люксембургскій дворецъ въ Парижѣ, нѣсколько напоминающій флорентинскія дворцовыя сооруженья, потомъ сравнительно благородный еще фасадъ церкви Сен' Жервѐ тамъ же (1616—1621). — Ва́жныя постройки, возникшія въ позднюю пору вѣка, при Людовикѣ XIV, не имѣютъ ни какого особенно важнаго значенья. Всего замѣчательнѣе изъ нихъ выполненный Клавдіемъ Перро̀ главный фасадъ Лувра съ могучею колоннадой передъ верхними этажами. Напротивъ, довольно безхарактеренъ построенный Ж. Г. Мансаромъ версальскій за́мокъ, тогда какъ его Инвалидный домъ представляетъ не только одно изъ великолѣпнѣйшихъ сооруженій вообще, но и одинъ изъ прекраснѣйшихъ куполовъ во всемъ новомъ искусствѣ. — Французскіе архитекторы 18-го столѣтія сплошь отличаются еще несравненно бо́льшей черствостью, нежели современные имъ Итальянцы. Изъ числа ихъ можно особенно отмѣтить только Жака Жерменъ Суффло̀ (1713—1781), который въ своей купольной постройкѣ церкви Сент' Женевьевъ (нынѣшняго Пантеона) создалъ, при всѣхъ ея недостаткахъ, истинно-величавое произведеніе.

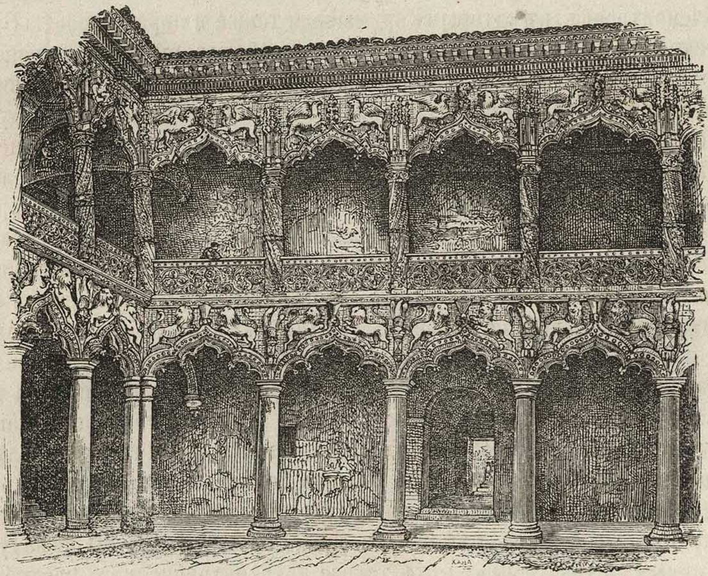
Въ Испаніи новый архитектурный стиль предстаетъ намъ также въ двухъ строго-раздѣльныхъ группахъ: одна изъ нихъ, чрезвычайно богатая и великолѣпная, — группа ранняго Возрожденія; другая, гораздо болѣе тяжелая и поражающая массивностью, — группа такъ-называемаго классическаго стиля. Первая начинается съ исхода 15-го столѣтія, послѣдняя съ той поры какъ испанскіе архитекторы стали учиться искусству въ Италіи; но полная побѣда ея надъ Возрожденіемъ относится только уже къ концу 16-го вѣка.

Начало испанскаго Возрожденія такъ же темно, какъ и французскаго. При видѣ самыхъ раннихъ его примѣровъ чувствуешь соблазнъ, допустить здѣсь вліяніе декоративной манеры послѣдователей Мантеньи; иные, напротивъ, удивительно совпадаютъ съ архитектонической пластикой тѣхъ ломбардскихъ построекъ, къ которымъ примыкали также и первыя работы Браманте,—построекъ въ родѣ фасада Чертозы и подобныхъ ей другихъ; наконецъ, третьи очень ясно напоминаютъ бельгійское Возрожденіе, съ его раковинною отдѣлкой и т. д., какая замѣчается наприм. по окнамъ церкви св. Гудулы въ Брюсселѣ; да ктому же еще въ этотъ, какъ и въ минувшій уже періодъ, попадаются здѣсь подчасъ имена художниковъ нидерландскаго происхожденія, каковы наприм. Энрике де-Эгасъ, сынъ Аннекена де-Эгасъ, изъ Брюсселя, и Филиппъ Викернисъ, прозванный де-Боргонья, — оба впрочемъ, если не рожденные, то по крайней мѣрѣ воспитанные въ Испаніи, а потому и не представляющіе въ этомъ случаѣ ни какой благонадежной опоры. Впрочемъ весь вопросъ не особенно важенъ самъ по себѣ, если взять въ главный расчетъ то вполнѣ своеобразное одушевленіе, съ какимъ испанское искусство переработало всѣ вошедшіе въ него элементы въ новое опять цѣлое, а также ту необыкновенную свѣжесть и силу производительности, какія оно при этомъ обнаружило. Конечно здѣсь еще менѣе чѣмъ гдѣ либо слѣдуетъ искать одного, что̀ Возрожденіемъ вообще дается въ ограниченной только мѣрѣ, именно — вполнѣ выдержаннаго организма формы; зато испанское Возрожденіе было самымъ смѣлымъ и свободнымъ, можно бы пожалуй сказать — самымъ страстнымъ; нѣтъ такого архитектоническаго предмета, который не съумѣло бы оно преобразить въ полное кипучей жизни украшеніе. Массами принимаетъ оно въ себя мавританскія и готическія формы и претворяетъ ихъ игриво и легко въ нѣчто совсѣмъ новое, что̀ своею внутреннею жизненностью, своимъ широкимъ разгуломъ невольно увлекаетъ даже и тамъ, гдѣ оно близко подходитъ къ чудовидному и почти-что безсмысленному. Сильная наклонность этого стиля къ щегольству и роскоши снискала ему на мѣстѣ знаменательное прозвище платереско, то-есть золотыхъ-дѣлъ-мастерского, ювелирнаго. Бытъ Испаніи подъ управленіемъ Хименеса и Карла V не льзя, помимо этихъ построекъ, достодолжно оцѣнить.

Правда мы до сихъ поръ мало еще знаемъ относящихся сюда сооруженій въ надлежащей подробности; особенно нѣтъ у насъ рисунковъ церквей этого стиля. [1] Такой недостатокъ вознаграждается пока только внутренними дво-

[1] Причемъ необходимо однакожъ замѣтить, что по крайней мѣрѣ въ готически-начатыхъ уже зданіяхъ постройки продолжались въ готическомъ стилѣ и далѣе (Сравните поперечье

рами монастырей и чертоговъ, съ ихъ неимовѣрно пышными сквозными галереями. Аркамъ даютъ здѣсь самыя богатыя и разнообразныя формы: часто въ нижнемъ этажѣ онѣ круглыя, а въ верхнемъ плоскія, съ преудивительною зубчатою и цвѣточною отдѣлкой; архивольты покрыты орнаментами. Въ самыхъ верхнихъ этажахъ, а иногда уже и въ нижнихъ, пущенъ прямой деревянный антаблементъ; тогда капители колоннъ расширяются до величины двойныхъ фантастичныхъ консолей, которыя хватаютъ часто очень далекò. Парапетомъ служатъ сквозныя балюстрады съ богатѣйшей прорѣзью, часто въ готическомъ еще вкусѣ. — Одинъ изъ самыхъ раннихъ памятниковъ переходнаго стиля — коллегія Сан' Грегоріо въ Вальядолидѣ, конца 15-го столѣтія. Нижній ярусъ двора (приниженныя полуциркульныя арки на ви-

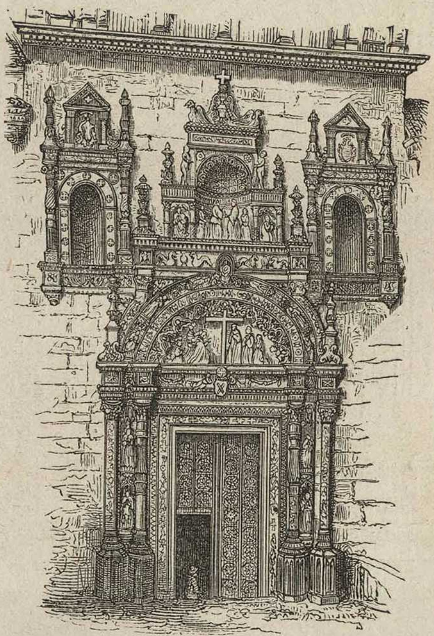


Дворъ чертога дель-Инфантадо, въ Гвадалахарѣ.

тыхъ колоннахъ) и фасадъ принадлежатъ еще поздней готикѣ (послѣдній особенно диковиденъ), зато круглыя арки верхней галереи украшены уже богатыми прорѣзными орнаментами, именно фруктовыми пóнизями, въ новомъ стилѣ. Въ такомъ же повидимому вкусѣ возведена тамъ и другая коллегія, Санта Крусъ, начатая въ 1480 г. Энрикомъ де Эгасъ. — Немного быть-можетъ позже выстроенъ дворецъ Инфантадо въ Гвадалахарѣ,

бургосскаго собора, также соборы саламанкскій и сеговійскій, произведенія начала 16-го столѣтія Гиль де-Готанона). — Источникомъ и здѣсь служитъ намъ Espana artistica y monumental Вилья Амиля и Эскозуры. — Ближайшія подробности въ «Исторіи испанской архитектуры» Каведы, изданной по-нѣмецки Куглеромъ. Стр. 147: «Несомнѣнно, «что лѣтъ по крайней мѣрѣ семьдесятъ строили здѣсь бокъ-о-бокъ и въ готическомъ стилѣ «и въ стилѣ Возрожденія.» — Смотри для этого отдѣла Denkmäler der Kunst, рис. 64, фиг. 9; рис. 87, A, фигг. 4 и 5.

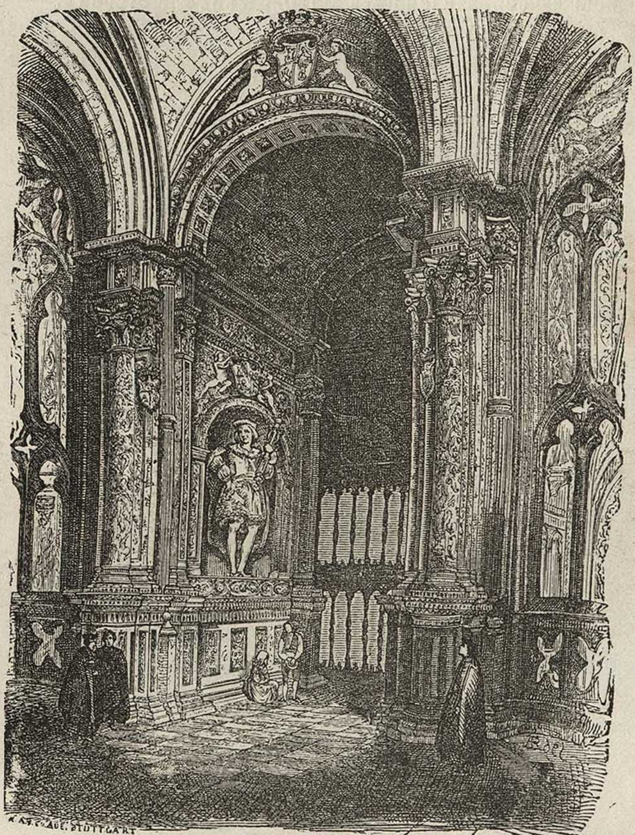
котораго дворъ снабженъ чрезвычайно богатыми плоскими арками, на дорійско-римскихъ колоннахъ внизу и на фантастично-перевитыхъ поверху; фасадъ въ такъ-называемыхъ алмазныхъ фацетахъ, а поверху пущена богатая галерея съ теремками на мавританскій образецъ. — Воспитательный домъ или госпиталь Санта Крусъ въ Толедо (строившійся съ 1504 по 1514 подъ руководствомъ Энриха де Эгасъ) въ сравнительно-чистомъ стилѣ и наподобіе вышеприведенныхъ ломбардскихъ построекъ. — Тамъ же Сан' Гуанъ де-ла-Пенитенсія 1511 г., однопридѣльный монастырскій храмъ съ богатоукрашенною кровельною скамьей, которая надъ замкомъ клироса лежитъ на мавританскомъ ячеистомъ сводѣ; все зданіе отличается отъ прежнихъ этого рода церквей одною только декорацiей. — «Коллегіо Майоръ»



Порталъ воспитательнаго дома Санта Крусъ въ Толедо.

въ Саламанкѣ, построенный съ 1521 г. Ибаррою. — Крытый ходъ кордовскаго собора, 1523 г., Фернаномъ Руисомъ.—Церковь Сан' Ильдефонсо и Паранинфо (актовый залъ университета) въ Алькалѣ де-Генаресъ, оба зданія временъ Хименеса; первая похожа на сейчасъ только упомянутую толедскую церковь, но съ несравненно богатѣйшимъ украшеніемъ по стѣнамъ; а послѣдній — четыреугольный, благородно декорированный залъ, съ маленькими окнами вверху, по-мавритански. — Монастырскій дворъ Лупіаны, построенный, говорятъ, въ 1472 г., но вѣрнѣе относящійся ко второй четверти 16-го столѣтія: четыре яруса галерей, обѣ верхнія съ деревянными антаблементами на консоляхъ.—Каза де-Миранда въ Бургосѣ; дворъ обдѣланъ въ родѣ послѣдняго, съ капителями на кон-

соляхъ замѣчательной толщины. Къ тому же пожалуй времени относится та лѣстница въ соборѣ, которой перила закончены внизу драконами, — одна изъ великолѣпнѣйшихъ декорацій въ своемъ родѣ. — Крытый ходъ храма Сант' Энграсія въ Сарагоссѣ, архитектора Туделильи, оконченный въ 1536 г., чрезвычайно пестрая, но художественно-цѣльная смѣсь мавритан-



Дверь часовни «Новыхъ Королей» (Рейесъ Нуэвосъ) въ толедскомъ соборѣ.

скихъ, готическихъ и новыхъ элементовъ. (Теперь вѣроятно разрушенная).— Подъ ближайшимъ уже итальянскимъ вліяніемъ находится Альфонсо де Коваррубіасъ, выполнившій съ 1531 по 1546 г. часовню «Новыхъ Королей» въ толедскомъ соборѣ, архіепископскій дворецъ въ Алькалѣ де Генаресъ, новую отстройку алькасара въ Толедо, крытый ходъ храма Сан' Мигуэль де-лос' Рейесъ въ Валенсіи, и проч. [1] Еще болѣе во вкусѣ

[1] Нѣсколько великолѣпныхъ архитектурныхъ частей изъ построекъ этого стиля можно видѣть у Каведы въ вышеприведенномъ трудѣ, стр. 243.

новаго классицизма: госпиталь св. Іоанна Крестителя въ Толедо, работа Бустаменте и, какъ кажется великолѣпный монастырь Сан᾽ Марко въ Леонѣ, работа Гуана де-Ба́дахосъ. — Позднѣйшей порѣ 16-го столѣтія принадлежитъ повидимому живописный дворецъ Монтеррей въ Саламанкѣ; оба нижніе этажа — простыя массы стѣнъ, но вверху блистательная галерея и двѣ богатыхъ четыреугольныхъ башни. — Одна дверь въ крытомъ ходѣ толедскаго собора, 1565—68 гг., свидѣтельствуетъ, что и тогда еще стиль Возрожденія сохранялъ почти неизмѣнно свою форму.

Постепенно однакожь приходилось ему уступать мѣсто тому классическому стилю, который распространился въ Испанію отъ итальянскихъ архитекторовъ второго періода новой эпохи. Дальнѣйшій переходъ къ классицизму замѣчается у Діэго де Силоэ (гранадскій соборъ съ 1529 г., да быть-



Внутренній видъ эскоріальской церкви.

можетъ и малагскій), у Педро де-Вальдельвира (соборъ въ Хаэнѣ), особенно же у Мачуки; по его рисункамъ выполненъ съ 1526 г. для Карла V-го (недоконченный) дворецъ въ итальянскомъ вкусѣ, рядомъ съ Альямброю въ Гранадѣ, представляющій своей сухою важностью характерный контрастъ игривой пышности и роскоши мавританскаго за́мка. Болѣе значительныя постройки возведены во второй половинѣ 16-го столѣтія, при Филиппѣ II-мъ. Великолѣпнѣйшій памятникъ сооруженный этимъ государемъ, монастырь Сан᾽ Лоренцо въ Эскоріалѣ, начатый 1563 г. Гуаномъ Баутиста де-Толедо, и конченный ученикомъ его, Гуаномъ де-Геррера. Все зданіе отличается характеромъ внушительной важности, но притомъ съ оттѣнкомъ мрачной и необоримой силы, котораго не могли смягчить детальныя формы итальянской архитектуры, выступающія по большой части колосальными же массами; здѣсь недостаетъ тѣхъ болѣе легкихъ прикрасъ и того, правда, часто очень опаснаго стремленія къ живописному эффекту, которыя придаютъ тогдашнимъ итальянскимъ постройкамъ ихъ сравнительно веселый видъ. Но такому человѣку, какъ Филиппъ II, не этого конечно и

хотѣлось. Не приглядне̂е вышли и другія испанскія постройки той эпохи, какъ наприм. Геррерою же возведенный за́мокъ Арангуэсъ. Прочія его работы — севильская биржа, вальядолидскій соборъ и т. д. — Значительнѣйшимъ изъ учениковъ его былъ Франсиско де-Мора, первый архитекторъ въ царствованіе Филиппа III-го. Съ племянникомъ его, Гуаномъ Гомесъ де-Мора, и современниками послѣдняго, Мартинесомъ и Крессенсіо, начинается теперь и для Испаніи переходъ къ стилю барокко, который потомъ обнаружилъ здѣсь въ дурную сторону такой же дикій произволъ, какимъ испанское Возрожденіе отличалось въ хорошую. Особенно орнаментныя формы внутренности принадлежатъ иногда къ самымъ безпутнымъ грезамъ 17-го вѣка.—Вызванные Бурбонами Итальянцы и Французы (Джувара, оба Маршанъ, Marchand, Саккетти и др.) казались противъ этого классическими уже реакціонерами.

Въ Англіи [1] новый архитектурный стиль вошелъ въ общее употребленіе только гораздо позже и едва ли прежде начала 17-го столѣтія. Водворителемъ его здѣсь должно преимущественно назвать Иниго Джонза (1572—1652), вѣрнаго послѣдователя Палладіо. Ему принадлежатъ: королевскій дворецъ въ Вайтголлѣ, часть гриничскаго госпиталя, близъ Лондона, и многія другія работы. — Значительнѣйшимъ изъ новыхъ англійскихъ архитекторовъ былъ Крейсто́феръ Ренъ (Wren), отстроившій съ 1675 по 1710 г. церковь св. Павла въ Лондонѣ, — зданіе, правда лишенное, подобающаго храму, высокаго достоинства, но все же привлекательное благородно выдержанною наружною декораціей купола. Ренъ руководилъ также исполненіемъ еще многихъ другихъ зданій.

Въ Нидерландахъ появляется сперва очень миловидный переходный стиль, проглядывающій нѣкоторыми одиночными мотивами уже въ великолѣпной готической церкви св. Іакова въ Люттихѣ (законченной 1538 г.), въ сѣняхъ часовни св. Крови въ Брюгге, даже еще въ другой церкви св. Іакова и въ (недавно истребленной пожаромъ) биржѣ въ Антверпенѣ (1531 г., плоскія арки на фацетированныхъ колоннахъ вокругъ четырестороннято двора); напротивъ, дворъ Судебной Палаты въ Люттихѣ, хотя и рѣшительно уже въ стилѣ Возрожденія, сочиненъ тѣмъ не менѣе съ истинно-египетской, ни гдѣ больше не виданной тяжеловѣсностью. Переходомъ къ болѣе строгой классической одѣлкѣ явились антверпенская ратуша и новыя части гентской. — Изъ позднѣйшихъ сооруженій выполненная по рисункамъ Рубенса антверпенская церковь св. Карла (1614 г.) — бази́лика съ верховыми хорами довольно чистой одѣлки. Между голландскими

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 91. A. — Во второй половинѣ 16-го вѣка господствовалъ здѣсь ублюдочный стиль, такъ-называемый «Елисаветинскій».

зодчими особенно хвалятъ Якова ван' Кампена (умерш. въ 1658 г.), строителя большой амстердамской ратуши. Не смотря на черствоватую пилястренную систему, какою декорирована внѣшность этого зданія, оно все-таки отличается хатактеромъ важной, мужественной силы.

Въ Германіи, [1] начиная почти съ середины 16-го вѣка, возникли разныя довольно значительныя постройки въ итальянскомъ стилѣ. Къ граціознѣйшимъ изъ нихъ принадлежитъ Бельведеръ Фердинанда I въ пражскомъ Градшинѣ, — сквозная аркадная галерея, изъ-за которой высится благородное, простое зданіе, все вмѣстѣ на высокой террасѣ. Особенно роскошную выработку этого стиля представляетъ такъ-называемая Отто-Генрихова палата на восточной сторонѣ двора въ гейдельбергскомъ за́мкѣ (1556—59), всего ближе подходящая къ не разъ уже упомянутымъ ломбардскимъ постройкамъ. Тяжеле, важнѣе и чудовиднѣе примыкающая къ нему съ сѣвера Фридрихова палата (1601—1607); слѣдующая за нею къ западу Итальянская палата выстроена, напротивъ, въ болѣе простомъ итальянскомъ чертожномъ стилѣ начала 17-го столѣтія. Странно-великолѣпный Мартиновскій за́мокъ (Мартинсбургъ) въ Майнцѣ занимаетъ почти средину между двумя первопомянутыми постройками гейдельбергскаго за́мка. Придѣланный въ 1569—71 гг. къ кёльнской ратушѣ портикъ съ ложею возведенъ правда въ щегольскомъ, но также не чистомъ уже стилѣ. Почти къ тому же времени относится Суконный Рядъ (Гевандгаусъ) въ Бра́уншвейгѣ, — одинъ изъ значительнѣйшихъ переносовъ средневѣковаго щипцоваго фасада въ новыя эти формы. — Изъ большихъ церковныхъ построекъ [2] должно вопервыхъ обратить вниманіе на тѣ, которыя принадлежатъ начинающемуся тогда противо-реформаціонному движенію, особенно на храмъ св. Михаила въ Мюнхенѣ, построенный вѣроятно Фридрихомъ Зустрисомъ (1583 г.); его величаво-простое внутреннее расположеніе представляетъ самый ранній образчикъ примѣненія и дальнѣйшей разработки на сѣверѣ того начала, какое было выставлено Виньолою (II, 279) въ его церкви Джезу́ въ Римѣ. — Вначалѣ 17-го вѣка особенно прославился Эліасъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 87, A, фигг. 6—8, 91, и 91, A. — [2] Любопытно съ скульптурно-исторической стороны, что въ одно время съ возведенными въ Мюнхенѣ и т. д. церквами новаго стиля, другія церкви второй половины 16-го и первой половины 17-го вѣка, какъ въ католическихъ, такъ и въ протестантскихъ краяхъ, держатся еще готическаго стиля, хотя и съ сильными уже видоизмѣненьями. Кромѣ церкви въ Вольфенбюттелѣ, приведемъ здѣсь только іезуитскія церкви въ Кобленцѣ (1609—1615), въ Кёльнѣ (1621—1629), чрезвычайно блестящую и эффектную внутри, и въ Боннѣ, выстроенную уже около 1700 г. Еще замѣчательнѣе поздній возвратъ къ романскимъ формамъ, обнаруживающійся богато и съ умѣньемъ въ башнѣ св. Матѳія въ Трирѣ и въ небольшомъ портальномъ сооруженіи у св. Георгія въ Кёльнѣ. Стоило бы изслѣдовать, есть ли возможность вывесть эти явленія изъ личныхъ мотивовъ, изъ исторіи художниковъ, и притомъ какимъ именно путемъ.

Голль изъ Аугсбурга; съ 1615 по 1618 г. выстроилъ онъ тамошнюю городскую думу, не обнаруживающую однако слишкомъ величаваго художественнаго развитія. Тогда же (1616—1619) въ довольно удачно примѣненномъ итальянскомъ стилѣ сооружена Эвхаріемъ Карломъ Хольцшуэромъ городская дума въ Нюрнбергѣ. — Важнѣйшія строительныя предпріятія находимъ въ Германіи къ концу 17-го и вначалѣ 18-го вѣка. Къ самымъ сильнымъ произведеніямъ этого времени принадлежитъ начатый въ 1685 г. Нéрингомъ и оконченный Іог. де Бодтомъ берлинскій арсеналъ (Цéйггáусъ), а равно и тамошній королевскій зáмокъ, по крайней мѣрѣ тѣ части послѣдняго, которыя съ 1699 по 1706 г. построилъ Андрей Шлютеръ. Шлютеръ — неоспоримо величайшій художникъ своего времени, особенно по части скульптуры — также вездѣ стремится въ своихъ сооруженіяхъ къ возможно-живописному эффекту, но при этомъ не теряетъ изъ виду ни полнаго силы видообразованія частностей, ни твердаго и массивнаго характера зданій въ цѣломъ. — Значительный современникъ Шлютера былъ Іог. Берн г. Фишеръ изъ Эрлаха; главною постройкой этого мастера должно назвать начатую въ 1716 и оконченную въ 1737 (сыномъ его, Исаіею Эмануиломъ) церковь св. Карла Боромея въ Вѣнѣ, — высокое купольное сооруженіе, украшенное по бокамъ передняго портика двумя минаретовидными колоннами, производящими особенно-живописный эффектъ. Сверхъ-того въ Вѣнѣ есть значительные дворцы того же мастера, какъ наприм. дворецъ принца Евгенія; въ Прагѣ — дворецъ Кламъ-Галласа, чуть ли не главная изъ всѣхъ его работъ, оконченная къ 1712 г. — За тѣмъ слѣдуетъ назвать развѣ только Іог. Бальтаз. Нéймана, выстроившаго съ 1720 по 1744 г. благолѣпный княжескоепископскій дворецъ въ Вюрцбургѣ (съ особенно эффектными, великолѣпными сѣнями и лѣстницей), да еще Г. Г. В. фон' Кнобельсдорфа, которому принадлежатъ важнѣйшія постройки, возведенныя прусскимъ королемъ Фридрихомъ II-мъ въ ранніе годы его царствованія; Кнобельсдорфъ выгодно отличается среди бóльшей части своихъ современниковъ извѣстною тонкостью вкуса. — Не говоримъ о мног. др.

Предѣлы этой книги не дозволяютъ намъ подробно входить во всѣ оттѣнки стиля, которые обнаруживаются въ этихъ и другихъ архитектурныхъ произведеніяхъ 17-го и 18-го столѣтій и которымъ начали теперь придавать особыя имена испанскаго барокко, іезуитскаго, капуцинскаго стилей и т. д. Необходимо отвести здѣсь особенное мѣсто послѣднему только цвѣту новой архитектуры, наставшему передъ оживленіемъ классическаго опять стиля,— такъ-называемому рококо. Онъ состоитъ въ болѣе и менѣе полномъ освобожденіи орнамента изъ-подъ власти архитектоническаго организма; декорація живетъ здѣсь независимою жизнію, собственно для себя самой. Но эта жизнь мало того что мирится съ значительною по возможности красотой пропорцій; она еще развиваетъ въ себѣ то, хотя часто и кокетливое, но не рѣдко

вполнѣ выдержанное изящество, которое многочисленныя новѣйшія подражанія далеко не всегда способны ни понять, ни воспроизвесть. Особенно давалось стилю рококо украшеніе сплошныхъ пространствъ часто въ изумительной можно-сказать степени. Съ классическими основными формами, которыя, не смотря на всю чудовидность своего преобразованія, мѣшаютъ однако этому стилю впасть въ безсмысліе и дикую пустоту, соединяется здѣсь такое убранство произвольнымъ листвянымъ узоромъ, раковинами, картушами, фруктовыми и цвѣточными пóнизями, мелкими лицевыми символами и т. д., которое, при полномъ убѣжденія, бойкомъ и самоувѣренномъ изложеньи, образуетъ крѣпко-замкнутое въ себѣ живописное цѣлое, — чего совершенно не видимъ въ различныхъ позднѣйшихъ постройкахъ, хотя и съ деталями въ самомъ чистомъ стилѣ. — Къ этому можно присовокупить, что во многихъ зданіяхъ стиля рококо даже сама архитектоническая композиція руководится законами декоративности, живописнаго эффекта, и что поэтому принципъ живописности въ архитектурѣ достигаетъ здѣсь самаго рѣшительнаго, хотя правда и односторонняго, выраженія. Однимъ изъ первокласныхъ образцовъ можетъ служить д р е з д е н с к і й Звѣринецъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НОВАГО СТИЛЯ ВЪ ПЯТНАДЦАТОМЪ СТОЛѢТІИ.

Общія замѣчанія.

Какъ для архитектуры, такъ и для изобразительнаго искусства новаго времени, [1] мы вопервыхъ обращаемся къ Италіи. Не льзя конечно сказать, чтобъ и въ этомъ отношеніи одни Итальянцы исключительно предначертали пути новой эпохи; напротивъ, мы видимъ, что сродственныя стремленія одновременно и независимо отъ нихъ проявляются также на Сѣверѣ, что послѣднія, какъ замѣчалось и въ художественномъ развитіи предшедшихъ эпохъ, въ свою очередь не оставались безъ воздѣйствія на Италію (таковы нѣкоторыя вліянія фландрской школы живописи на венеціанскую, неапольскую и даже на флорентинскую). Тѣмъ не менѣе справедливо, что развитію итальянскаго изобразительнаго искусства съ самаго начала существенно споспѣшествовало изученіе антика, котораго недоставало Сѣверу; но еще болѣе содѣйствовали тутъ общія историческія условія, дозволившія безпрепятственно созрѣть этому развитію въ Италіи, тогда какъ оно вскорѣ пострадало на Сѣверѣ отъ внезапно прорвавшихся наружу новыхъ бытовыхъ моментовъ, принадлежащихъ другимъ совсѣмъ направленіямъ. Такимъ образомъ мастерамъ сѣвернаго искусства пришлось потомъ снова формально обучаться у Итальянцевъ и заимствовать у нихъ выработавшіяся тамъ художественныя формы.

[1] По части изобразительнаго искусства новой эпохи можно вообще указать на Cicognara, Storia della scultura (гдѣ преимущественно говорится впрочемъ только обо итальянскомъ и французскомъ ваяніи), на Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, Lanzi, Storia pittorica dell' Italia (переведена на французскій, англійскій и нѣмецкій языки), Burckhardt's Cicerone и на мн. др. — Полный обзоръ исторіи итальянской живописи въ очеркахъ даетъ Gio Rosini, Storia della pittura italiana. — Сверхъ-того все болѣе и болѣе значенія пріобрѣтаютъ для этого періода гравюрныя изданія, имѣющія предметомъ многія изъ нынѣшнихъ (а также и прежнихъ) собраній картинъ. — Множество важнѣйшихъ свѣдѣній о подробностяхъ сообщаютъ (какъ и для предшествующихъ эпохъ) Шорново нѣмецкое изданіе Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc., Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, и т. д.

Мы выше замѣчали, что 15-мъ вѣкомъ обозначается тотъ періодъ, когда съ великимъ иногда напряженіемъ силъ стремились отыскать для новаго умонаправленія соотвѣтственную форму, то-есть тѣлесную форму вообще, и вмѣстѣ съ нею выработать вопервыхъ всѣ тѣ интересы, которые осуществляются благодаря тѣлу и живой его дѣятельности. Вотъ отчего періодъ этотъ отличается преимущественно реалистическимъ характеромъ. Тѣмъ не менѣе, за нѣкоторыми лишь развѣ изъятіями, реализмъ все-же не преобладалъ односторонно. Уже одна ревностная заботливость художественнаго стремленія, порывавшагося въ этомъ смыслѣ ко всевозможному совершенству, и стало-быть предполагавшая полное любви участіе со стороны создающаго художника, должна была неизбѣжно отражаться на созданіи и придавать ему болѣе или менѣе вдумчивый, задушевный характеръ. Притомъ, не смотря на значительное теперь ослабленіе архитектоническаго смысла, его сохранилось еще довольно для того, чтобы стремиться въ то же время къ стилистической обдѣлкѣ, также болѣе или менѣе подымавшей художественное произведеніе надъ уровнемъ обыкновеннаго подражанія природѣ; въ теченіе 15-го вѣка стилистика эта часто выходитъ еще даже довольно терпкою. Наконецъ естественно, что реализмъ того времени долженъ былъ вызывать въ иныхъ отдѣльныхъ случаяхъ извѣстную оппозицію, прямую себѣ противоположность; и подобно тому какъ мы видимъ наприм., что во Флоренціи, когда тамъ рѣшительно наступило это направленье, какой-нибудь Фра Джованни да-Фіэзоле столь же рѣшительно держался прежняго, болѣе духовнаго, спиритуалистическаго направленія, такъ точно и въ дальнѣйшемъ ходѣ этого вѣка изъ общегосподствующаго образа мыслей и чувствъ нерѣдко выдѣляется стремленіе преимущественно выразить нѣжнѣйшіе, внутренніе оттѣнки задушевной жизни.

Итальянскому искусству этой поры вообще свойственна какая-то величавость смысла, которою, какъ прирожденнымъ туземному духу достояніемъ отличались созданія его и въ прежнія времена, и которая нашла себѣ теперь особенно подходящую пищу въ изученіи антика. Изученіе это, какъ впрочемъ уже замѣчено, существенно содѣйствовало тому, чтобы опять-таки еще глубже обосновать наклонность Итальянцевъ къ стилистической выработкѣ формы. Замѣчательныя здѣсь разности обусловлены прежде всего различіемъ школъ и тѣхъ отдѣльныхъ мастеровъ, въ которыхъ преимущественно сосредоточивается дѣятельность разсматриваемаго періода. Школы эти можно главнымъ образомъ раздѣлить по краямъ на среднеиталійскія, верхнеиталійскія и южныя. Среднеиталійскія распадаются на тосканскую (или собственно флорентинскую) и на умбрійскую; первая представляетъ собой довольно рѣшительно тогдашнее реалистическое направленіе, въ послѣдней (которая принадлежитъ впрочемъ только живописи) развивается болѣе внутренній, задушевный характеръ. Въ верхней Италіи, благодаря особенному воздѣйствію другъ на друга обоихъ направленій, образуются опять характерно-знаменательныя школы. На югѣ всѣхъ важнѣе неапольская школа, имѣющая много общаго съ нѣжнѣйшими изъ верхнеиталійскихъ направленій. — Иначе различается поступательный ходъ итальянскаго искусства по двумъ главнымъ областямъ, — скульптуры и живописи. Въ скульптурѣ вышеуказанныя направленія не такъ рѣзко бросаются въ глаза; здѣсь болѣе преобладаетъ

общій законъ формы, а также болѣе рѣшительно и полно обнаруживаетъ свое вліяніе антикъ, тогда какъ въ живописи замѣчается несравненно большее разнообразіе стремленій. Мы дѣлимъ нижеслѣдующія свои замѣчанія по двумъ главнымъ этимъ областямъ и начинаемъ скульптурой, такъ-какъ она тотчасъ же знакомитъ насъ съ общимъ направленіемъ и съ тѣмъ, что̀ въ немъ по преимуществу характеристично.

А. СКУЛЬПТУРА.

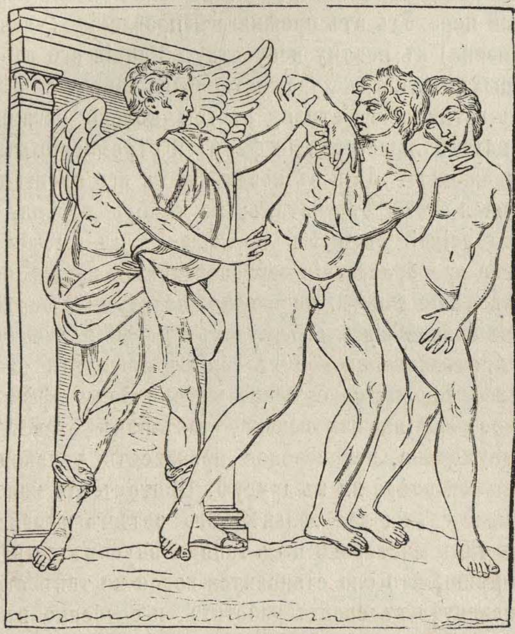
§ 1. Тосканская школа.[1]

Важнѣйшая дѣятельность по части скульптуры принадлежитъ Тосканѣ и теперь, какъ принадлежала ей въ предъидущій періодъ; здѣсь впервые является стремленіе къ формальной выработкѣ, основанной на законахъ антика, и отсюда повидимому расходится оно во всѣ прочіе края.

Какъ на одного изъ ваятелей, водворившихъ въ Тосканѣ новое художественное направленіе, должно вопервыхъ указать на Джакопо делла-Кверчіа (называемаго также Джакопо делла-Фонте, родомъ изъ окрестностей Сіэны, умершаго въ 1424 г.). Онъ стоитъ на рубежѣ между старымъ и новымъ стилемъ искусства, но съ большою уже силой пролагаетъ путь послѣднему. У него особенно только внѣшняя отдѣлка напоминаетъ еще старыхъ мастеровъ; въ драпировкѣ одеждъ, на прежнемъ основаніи, развертывается онъ необыкновенно величавымъ размахомъ; въ немъ замѣтенъ чуткій уже смыслъ къ свѣжести тѣлесной жизни. Въ работахъ его есть доля того высокаго духа, какимъ отличался ранній предшественникъ его, Николай Пизано, но при этомъ вовсе безъ односторонности послѣдняго. — Важнѣйшія работы Джакопо делла-Кверчіи можно видѣть въ Луккѣ. Здѣсь принадлежитъ ему въ соборной ризницѣ надгробный монументъ Илларіи дель-Каретто, отличающійся удачнымъ замысломъ и рѣшительно уже античною декораціей. Потомъ, въ церкви Сан' Фредіано два могильныхъ памятника (1416 г.) и одна престольная одежда съ Мадонною и святыми (1422 г.), въ которой особенно замѣчательна своеобразная величавость плана, соединенная однако съ выработкой, болѣе еще принадлежащей предшествовавшему стилю. — Чрезвычайно важны полною свободой новаго стиля его изваянія на главномъ порталѣ церкви Сан' Петроніо въ Болоньѣ, представляющія ветхозавѣтныя событія, Мадонну, святыхъ угодниковъ и пророковъ. — Въ Сіэнѣ украсилъ онъ (съ 1416 по 1419 г.) наружный окладъ стоящаго на большой площади колодца, съ фигурами Мадонны, главныхъ добродѣтелей и съ изображеніемъ ветхозавѣтныхъ событій; превосходство этихъ именно работъ и снискало ему вышеприведенное прозвище «делла-Фонте» (колодезнаго). Сверхъ-того есть въ Сіэнѣ, на купели храма Сан' Джованни, два бронзовыхъ рельефа его работы, представляющіе проповѣдь Іоанна Крестителя, а также нѣсколько

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 65, 66.

небольшихъ статуй, тамъ же. — Во флорентинскомъ соборѣ приписывается ему рельефъ Вознесенія Богоматери, надъ боковою дверью. Хотя въ новѣйшее время это и оспоривалось, но рельефъ обнаруживаетъ такое сродство съ настоящими работами делла-Кверчіи, что онъ во всякомъ случаѣ долженъ былъ возникнуть подъ его вліяніемъ. — Къ его же произведеніямъ причисляется съ большою вѣроятностью маленькій терракоттовый рельефъ въ берлинскомъ Музеѣ, изображающій Мадонну съ Младенцемъ-Спасителемъ. [1]



Изъ рельефовъ Джак. делла-Кверчіи.

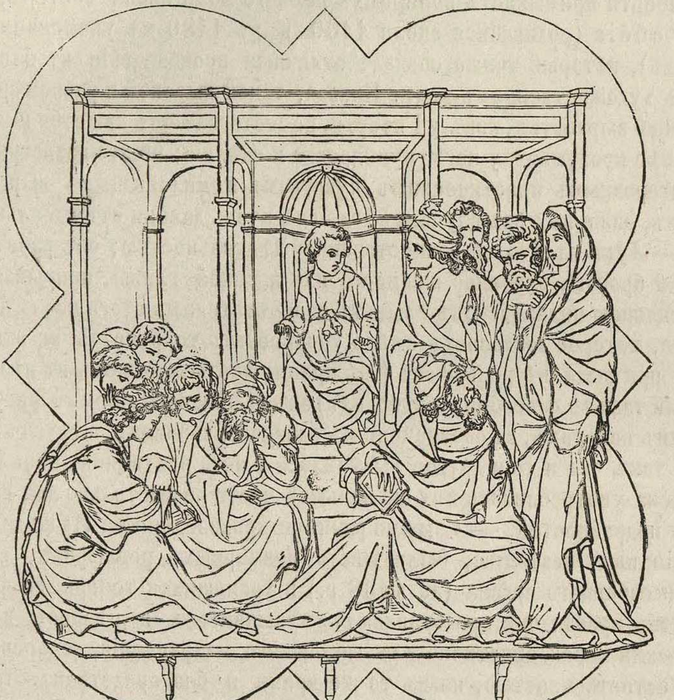
Ученикомъ Джакопо делла-Кверчіи слыветъ художникъ, который по главной своей работѣ прозванъ Никколо делль' Арка. Это именно бóльшая часть тѣхъ скульптуръ, которымъ (до 1460 г.) украсилъ онъ такъ-называемую Арку, надгробный монументъ св. Доминика въ церкви Сан' Доменико въ Болоньѣ, котораго первоначальное сооруженіе приписывается Николаю Пизано. Сверхъ-того извѣстна за его работу колосальная, изъ жженой глины, вызолоченная Мадонна 1478 г., стоящая у нынѣшняго Палаццо Пубблико въ Болоньѣ. — Другой подражатель делла-Кверчіи былъ Лоренцо ди-Піэтро, прозванный Веккіэтта, родомъ изъ Сіэны (род. въ 1424, ум. въ 1482 г.). Главные труды его находятся въ родномъ его городѣ: кромѣ вышеупомянутаго (II, 272) бронзоваго ковчега, отлично выполненная бронзовая статуя Спасителя со крестомъ въ церкви госпиталя

[1] Waagen, въ Kunstblatt 1846 г., № 61.

делла-Скала (1466 г.), и окончательныя работы по отдѣлкѣ купели въ Сан' Джованни, надъ которой, кромѣ Джакопо делла-Кверчіи, трудились разные другіе мастера; во флорентинскихъ Уффиціяхъ — одна крайне-натуралистическая бронзовая надгробная фигура.

Другой первокласный мастеръ тосканской скульптуры былъ Лоренцо Гиберти изъ Флоренціи (1378—1455 гг.). Работы Гиберти, первоначально посвятившаго себя золотыхъ-дѣлъ-мастерству, всѣ состоятъ изъ бронзовыхъ произведеній. Еще болѣе чѣмъ Джакопо делла-Кверчіа знаменуетъ онъ собою рѣшительный переходъ отъ прежняго направленія (указаннаго примѣромъ Джованни Пизано) къ новому искусству. Раннія его работы, по крайней мѣрѣ въ главныхъ мотивахъ художественнаго замысла, рѣшительно еще носятъ отпечатокъ готическаго стиля, съ тою только разницей, что изначала замѣтны въ нихъ бо̀льшее обиліе формъ и стремленіе къ болѣе свободному развитію и движенью. Да и въ позднѣйшихъ его произведеніяхъ не совсѣмъ еще изгладился этотъ отпечатокъ; но теперь весьма знаменательно привходитъ къ тому вліяніе антика и порождаетъ въ высшей степени граціозное и очищенное преобразованіе первоначальнаго направленья. Тѣмъ не менѣе не только въ одной формѣ, но можно-сказать еще болѣе въ композиціи, проявляется въ позднѣйшихъ его трудахъ и новый элементъ: въ рельефѣ наприм. покидаетъ онъ коренящіеся въ самомъ существѣ его стилистическіе законы и стремится къ совершенно живописному эффекту и расположенію. Это конечно была важная ошибка, такъ-какъ отсюда должно было выйдти нѣчто межеумочное, неспособное произвесть успокоивающаго впечатлѣнія ни въ одну сторону, ни въ другую. Притомъ это нововведеніе оставило по себѣ вредные слѣды для дальнѣйшаго затѣмъ развитія искусства. Но Гиберти умѣлъ такъ мастерски и съ такимъ вкусомъ устранить неизбѣжное здѣсь противорѣчіе, что оно становится вовсе не такъ ощутительнымъ; умѣлъ вообще развернуть въ своихъ работахъ, и особенно въ позднѣйшихъ, столь высокое благородство, столь нѣжную грацію, что во всякомъ случаѣ долженъ быть отнесенъ къ числу милѣйшихъ и привлекательнѣйшихъ мастеровъ во всемъ новомъ искусствѣ. — Самый, ранній насколько намъ извѣстно, трудъ его — бронзовый рельефъ съ жертвоприношеніемъ Исаака (1401 г.), хранящійся во флорентинскомъ музеѣ (въ Уффиціяхъ); онъ сработалъ его на художественный конкурсъ (въ которомъ участвовалъ между прочимъ и Джак. делла-Кверчіа) и получилъ премію; сочиненіе отличается простой ясностью, нагота выработана уже превосходно. Наградная премія состояла въ томъ, что ему поручена была несравненно важнѣйшая работа, — изготовленіе бронзовыхъ дверей къ одному изъ боковыхъ порталовъ флорентинскаго баптистерія. Гиберти выполнялъ ее съ 1402 по 1424 г.; относительно внѣшняго распорядка, онъ держался въ ней образца старыхъ бронзовыхъ дверей главнаго портала, дѣланныхъ Андреемъ Пизано, да и въ стилѣ является онъ еще довольно близкимъ къ этому образцу, съ тою только разницей, что расположеніе задумано невпримѣръ живописнѣе, группы размѣщены болѣе скученно, отдѣльныя фигуры схвачены реалистично; рельефы дверей содержатъ въ себѣ двадцать новозавѣтныхъ изображеній и сверхъ-того лики евангелистовъ и пророковъ. — Во время этой мѣшкатной работы вы-

полнилъ онъ еще нѣсколько большихъ бронзовыхъ статуй для наружнаго украшенія церкви Ор' Сан' Ми́ккеле во Флоренціи: Іоанна Крестителя (1414 г.), особенно значительную статую Матѳея (1419—1422), и потомъ св. Стефана. Къ тому же времени (съ 1417 г.) относятся два рельефа къ купели храма Сан' Джованни въ Сіэнѣ, изображающіе крещеніе Іисуса Христа и отправленіе захваченнаго Іоанна Крестителя къ Ироду.—Вслѣдъ за окончаніемъ выше упомянутыхъ дверей, Гиберти получилъ подобный же заказъ для



Рельефы съ первыхъ бронзовыхъ дверей Гиберти во флорентинскомъ баптистеріи.

главнаго портала въ баптистеріи, тогда какъ двери Андрея Пизано положено было перемѣстить въ другой боковой порталъ. Здѣсь покинулъ онъ старобытное расположеніе и вообще старобытный стиль, и заявилъ себя той своеобразностью, о которой мы говорили выше. Двери эти представляютъ въ большихъ десяти поляхъ ветхозавѣтныя событія и сверхъ-того многочисленныя фигуры, головы и чрезвычайно граціозные орнаменты въ обрамовкѣ. Работа была поручена Гиберти еще въ 1424 г.; горельефы кончены имъ въ 1447; полное же завершеніе всего относится къ 1456 г., то-есть спустя годъ по его кончинѣ. Извѣстенъ отзывъ Микела́нджело объ этихъ дверяхъ, что онѣ достойны быть вратами Рая. [1] — Одновременно съ позднѣйшимъ

[1] Рисунки тѣхъ и другихъ дверей въ изданіи Лазиніо Le tre porte dell batisterio di Firenze. — Рисунокъ со вторыхъ, гравированный Ѳеодоромъ Ивановичемъ, изданъ Коллеромъ.

этимъ трудомъ, съ 1439 г., Гиберти изготовилъ бронзовый саркофагъ св. Зиновія во флорентинскомъ соборѣ; рельефы на немъ, изображающіе чудеса этого угодника, обнаруживаютъ тотъ же самый стиль и ту же граціозную выработку; особенно изящны ангелы, держащіе вѣнокъ, на задней сторонѣ монумента. — Изъ работъ его руки дожно еще назвать саркофагъ свв. Прота, Гіацинта и Немезія съ прекрасными парящими ангелами на передней сторонѣ, во флорентинскомъ музеѣ.

Къ Гиберти примыкаетъ вопервыхъ немного позднѣйшій мастеръ, Лýка делла-Роббіа (родившійся около 1400 и въ 1480-мъ упоминаемый еще въ живыхъ), который также создалъ отличныя произведенія въ близко подходящемъ художественномъ родѣ. Правда, такой высокой и равномѣрной стилистической выработки, какъ у Гиберти, не достигалъ онъ кажется нигдѣ; особенно менѣе продуманы у него группировка и одѣяніе; но это вознаграждается зато благороднымъ пластическимъ чувствомъ и миловиднымъ выраженіемъ его головъ, даже въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ онѣ очень далеки отъ идеальнаго изящества. — Лýка отличался разносторонней дѣятельностью; онъ работалъ изъ мрамора и бронзы, особенно же много изъ жженой глины, покрывая ее потомъ стекляною поливой. Онъ слыветъ изобрѣтателемъ этого послѣдняго производства, которое дозволяетъ смѣло употреблять терракотты на открытомъ воздухѣ; при выдѣлкѣ рельефовъ (гдѣ преимущественно шелъ въ дѣло подготовленный такимъ способомъ матерьялъ) онъ обыкновенно крылъ фигуры просто бѣлымъ колеромъ, съ обозначеніемъ однакожь зрачковъ, а грунтъ пускалъ голубой, такъ что и то и другое выдѣлялось у него явственно; иная какая ни будь краска употреблялась имъ по большой части развѣ только для второстепенныхъ подробностей. — Самыми ранними произведеніями Лýки делла-Роббіа, какія намъ извѣстны, были шесть мраморныхъ рельефовъ, сработанныхъ для соборнаго органа (до 1438 г.) и хранящихся теперь во флорентинскомъ музеѣ; они представляютъ музыкантовъ и пѣвцовъ и отличаются, весьма характеристично для тогдашняго направленія, очаровательно-наивной естественностью, но въ то же время и благородствомъ стиля. Къ нимъ примыкаютъ двѣ подобныя имъ доски полуоконченной престольной одежды съ изображеніями изъ житія св. Петра, также находящіяся въ музеѣ. — За тѣмъ слѣдуетъ большое бронзовое произведеніе, двери соборной ризницы, дѣланныя съ 1446 по 1464 г. Въ десяти поляхъ представляютъ онѣ фигуры Мадонны, Крестителя, Евангелистовъ и четырехъ Учителей Церкви, каждаго съ двумя ангелами по сторонамъ. Всѣ онѣ полны такого достоинства и величія, которыя живо напоминаютъ Гиберти и даже еще превосходятъ его въ иныхъ подробностяхъ, наприм. въ торжественномъ расположеніи одеждъ. — Изготовленныхъ Лýкою делла-Роббіа терракоттъ несмѣтное почти множество; всѣ онѣ отличаются простою граціей, которая, даже и при бѣглой иногда работѣ (обыкновенно притупляющейся немного отъ поливы), дѣйствуетъ вездѣ самымъ привлекательнымъ образомъ. Къ раннимъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ, кажется, два большихъ рельефныхъ изображенія, изъ которыхъ одно, Воскресеніе Христово, находится надъ вышеупомянутою дверью соборной ризницы, а другое, Вознесеніе Христа на небо, — надъ противоположной дверью. Много ихъ и въ другихъ

флорентинскихъ церквахъ; особенно значительна между ними одна Мадонна со святыми надъ алтаремъ По́слушнической Часовни въ храмѣ Санта Кроче. Другія, и въ томъ числѣ также отличныя, хранятся въ собраніяхъ флорентинской академіи, берлинскаго музея, и въ друг. мѣст.



Мадонна Лу́ки делла-Роббіа.

Производство поливныхъ терракоттъ скоро сдѣлалось впрочемъ одною изъ любимыхъ статей торговли, и мастерская Лу́ки делла-Роббіа снабжала ими цѣлый свѣтъ. Для удовлетворенія всѣмъ запросамъ, онъ образовалъ многочисленную школу по этой части, особенно изъ членовъ своей семьи. Ими-то поддерживалась эта отрасль искусства и свойственный Лу́кѣ способъ изображенія вплоть до начала 16 го вѣка такъ живо и хорошо, что часто трудно бываетъ отличить все же болѣе художественную работу мастера отъ работы ближайшихъ его преемниковъ. Важнѣйшимъ изъ послѣднихъ былъ племянникъ его, Андрей делла-Роббіа (род. около 1435, ум. въ 1528). Терракоттъ его руки сохранилось также очень не мало; таковы во Флоренціи миловидныя дѣтскія фигуры и проч., которыми украшена галерея Воспитательнаго Дома (Оспедаль' альи-Инноченти) и другая на площади церкви Санта Марія Новелла; таковы разныя фигуры въ Ареццо (особенно въ Богородицкой часовнѣ тамошняго собора), Мадонна съ двумя ангелами въ берлинскомъ музеѣ, и т. д. Работы Андрея выполнены отчетливѣе Лу́киныхъ, но не такъ просты въ замыслѣ и не такъ знаменательны въ выраженьи. У другихъ художниковъ этой мастерской находимъ усиленное примѣненіе къ дѣлу разныхъ красокъ, что́, особенно въ орнаментныхъ работахъ, ведетъ нерѣдко къ очень граціознымъ изображеніямъ. Одно изъ такихъ позднѣйшихъ многоколерныхъ произведеній — превосходные фризовые рельефы съ изображеніемъ богоугодныхъ дѣлъ на госпиталѣ «дель-Чеппо» въ Пистойѣ

(1525—1585). — Изъ другихъ первокласныхъ работъ этой школы, которыхъ не льзя вѣрно пріурочить къ тому или другому мастеру, назовемъ мы еще слѣдующія во Флоренціи: люнетные рельефы боковой двери въ церкви Воспитательнаго Дома и въ церкви Монтальво а-Риполи, престолъ въ Санти Апостоли и колодезь въ ризницѣ храма Санта Марія Новелла. — Кромѣ семьи делла-Роббіа, очень немногіе занимались этимъ производствомъ. Въ этомъ отношеніи можно пожалуй привести здѣсь только Джорджіо Андрѣоли, работавшаго къ концу 15-го вѣка въ Губбіо. Въ Штеделевскомъ художественномъ институтѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ хранится одинъ престольный рельефъ, его руки.

Третій мастеръ, который обруку съ Джакопомъ делла-Кверчіа и Лоренцомъ Гиберти, водворилъ направленіе новаго искусства и обладалъ для этого не мѣньшею художественною силой, былъ Донато ди-Бетто Барди (обыкновенно именуемый Донателло, съ 1383 по 1466). Но у этого мастера связь между старымъ и новымъ временемъ совершенно уже расторгнута; изъ элементовъ перваго не замѣтно у него ни чего, тогда какъ то, что считается исключительнымъ достояніемъ новаго искусства, проводитъ онъ въ жизнь со всевозможною энергіей. Направленіе его преимущественно идетъ къ тому, чтобы наглядно проявить во всей силѣ и живости тѣлесность, а въ ней — полную мѣру чувства земного существованія; при этомъ онъ готовъ дойдти до выраженія самой терпкой страсти, ни мало не заботясь о томъ, какъ понравится это благороднѣйшему, болѣе спокойному настроенію, но тѣмъ самымъ открывая искусству совершенно новые пути, которые должны были существенно расширить кругозоръ послѣдняго. Онъ въ то же время былъ первымъ изъ мастеровъ, который почти безоглядно отдался древности и, строгимъ соблюденіемъ законовъ антика, умѣлъ подчасъ благотворно смягчить господствовавшее тогда слишкомъ односторонно реалистическое стремленіе, то-есть умѣлъ придать своимъ изображеніямъ стилистическій характеръ. — Работъ его великое множество; важнѣйшія находятся въ главныхъ мѣстахъ его дѣятельности, — Флоренціи и Падуѣ. Здѣсь довольно будетъ привести рядъ особенно-знаменательныхъ произведеній, и вопервыхъ — нѣсколько рельефныхъ работъ, въ которыхъ очень недурно дѣйствуетъ болѣе подходящее къ антику стилистическое расположеніе (въ противоположность наприм. къ болѣе живописному расположенію рельефныхъ композицій Гиберти). Между ними за одну изъ самыхъ раннихъ работъ Донателло слыветъ Благовѣщеніе въ церкви Санта Кроче во Флоренціи, столько же замѣчательное умѣньемъ схватить настоящій моментъ изображенія, сколько и стремленьемъ близко подойдти къ антику. Потомъ слѣдуетъ назвать нѣсколько мраморныхъ рельефовъ, сработанныхъ для соборнаго органа и хранящихся теперь во флорентинскомъ музеѣ; они представляютъ вереницу плящущихъ дѣтей и отличаются своенравною передачей жизни, но не достигаютъ прелестной наивности скульптуръ, изготовленныхъ для этого органа Лукою делла-Роббіа. То же должно сказать и о дѣтской пляскѣ, украшающей мраморную каѳедру у собора въ Прато. Въ церкви св. Антонія въ Падуѣ бронзовыми рельефами Донателло убраны два престола, одинъ въ клиросѣ, другой въ часовнѣ св. Причастія; тутъ также есть поющія и мусикійствую-

щія дѣтскія фигуры, которыхъ своенравная и подчасъ довольно граціозная наивность дѣйствуетъ очень привлекательно; въ повѣствовательныхъ рельефахъ обнаруживается та же переполненность и разнопричинная живописность изображенія, какъ у Гиберти, съ тою однако разницей, что изящество послѣдняго замѣняется здѣсь дюжею энергіей. Есть кромѣ того много другихъ работъ Донателло въ церкви св. Антонія. Напримѣръ—выжженый изъ глины и позолоченный рельефъ надъ дверью одной часовни, представляющій положеніе Христа во гробъ и доказывающій сильную страстность художническаго направленія тѣмъ, какъ выражены здѣсь чувства скорби. Въ томъ же отно-



Рельефъ Донателлэ изъ храма св. Антонія въ Падуѣ.

шеніи должно привести бронзовые рельефы на каѳедрахъ церкви Сан' Лоренцо во Флоренціи, принадлежащіе къ позднѣйшимъ произведеніямъ Донателло; они представляютъ сцены изъ жизни І. Христа. Барельефъ, Мадонна съ (дебеловатымъ отчасти) Младенцемъ, — въ берлинскомъ музеѣ. — Нѣкоторыя изъ статуй его рѣзца опять-таки рѣшительно обличаютъ реалистическое его стремленіе. Такова, въ баптистеріи Сан' Джованни во Флоренціи, рѣзная изъ дерева статуя св. Магдалины, которая задумана въ видѣ пустыножительницы и носитъ характеръ строгаго аскетизма въ анатомически-вѣрныхъ формахъ тѣлосложенія. Таковы нѣсколько статуй Іоанна Крестителя (одна изъ нихъ въ церкви Санта Марія де' Фрари въ Венеціи). Въ другихъ напротивъ стремленіе его развертывается величавѣе. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ прежде всего назвать три большія статуи, сдѣланныя для церкви Ор' Сан' Миккеле во Флоренціи: Петра, Марка и Георгія, изъ которыхъ послѣдняя, въ пылко-смѣломъ положеніи, представляетъ образъ благороднѣйшей мужской юности. Также еще три статуи у колокольни флорентинскаго собора; чрезвычайно замѣчателенъ между ними такъ-называемый Цукконе (Плѣшивецъ), портретъ Джованни ди-Бардуччіо

Керикини, въ которомъ полная силы жизнь удачно соединена съ необыкновеннымъ величіемъ стиля. Далѣе, бронзовая статуя Юдиѳь въ ложѣ деи' Ланци во Флоренціи, и статуя Давидъ въ тамошнемъ музеѣ, равномѣрно отличаются пріятно-свѣжею передачей жизни. Дебелѣе, но не менѣе полножизненна, бронзовая конная статуя Гаттамелаты, передъ храмомъ св. Антонія въ Падуѣ.

Къ Донателло примыкаетъ значительное число соревнователей и послѣдователей, умѣвшихъ отчасти опять-таки разнообразно видоизмѣнить основанное имъ направленіе.

Вопервыхъ назовемъ здѣсь зодчаго Филиппо Брунеллески (съ 1375 по 1446 г.), бравшагося иногда и за скульптурныя работы. Онъ участвовалъ въ помянутомъ выше состязаніи 1401 г. на бронзовыя двери флорентинскаго баптистерія. Изготовленный имъ для этого рельефъ хранится на ряду съ Гибертовскимъ въ тамошнемъ музеѣ; подходя къ направленію Донателло, онъ обличаетъ прилежное изученіе формы антика и прямое ему подражаніе, но значительно уступаетъ Гиберти въ красотѣ и законченности. Кромѣ того, въ церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи есть большое, рѣзное изъ дерева, Распятіе, его руки. Онъ трудился надъ нимъ, съ намѣреніемъ превзойдти подобное же Распятіе, работы Донателло (въ церкви Санта Кроче); послѣдній самъ призналъ за нимъ первенство, но кажется сужденіе это основано болѣе только на дѣйствительно замѣтномъ здѣсь преодолѣніи разныхъ техническихъ трудностей.

Есть много произведеній брата Донателло, Симо́не, которыя впрочемъ не имѣютъ большой художественной цѣны. Онъ работалъ иногда вмѣстѣ съ Антоніемъ Филарете (о которомъ мы уже говорили, какъ о строителѣ). Имъ обоимъ принадлежатъ между прочимъ, приписываемыя обыкновенно одному послѣднему, бронзовыя двери главнаго входа Петровской церкви въ Римѣ (дѣланныя приблизительно между 1439 и 1447 гг.); крупнѣйшія фигуры ихъ рельефовъ натуралистичны чуть не до грубости и не высокой вообще цѣны, напротивъ того мелкіе окаймляющіе рельефы (любопытные по историческому и миѳологическому содержанію) живы и хорошо расположены. Филарете одинъ трудился надъ бронзовой надгробною плитой Мартина V (умерш. въ 1431) въ Латеранѣ, съ очень достойнымъ рельефнымъ ликомъ папы; полуантичная обрамовка еще нѣсколько строга и скудна. — Главнымъ ученикомъ Донателло въ Падуѣ слыветъ Джакопо Веллано. Но это также художникъ очень второстепеннаго достоинства, какъ свидѣтельствуютъ его бронзовые рельефы въ клиросѣ тамошней церкви св. Антонія, съ изображеніемъ ветхозавѣтныхъ сценъ (1488 г.). Невпримѣръ значительнѣй другой ученикъ, Джованни изъ Пизы, также трудившійся въ Падуѣ вмѣстѣ съ Донателло. Намъ извѣстна одна только работа его руки, но зато очень замѣчательная, именно рельефъ изъ жженой глины, представляющій Мадонну съ разными святыми, въ церкви Эремитовъ (Eremitani) въ Падуѣ.

Андрея Вероккіо изъ Флоренціи (1432—1488) также называютъ ученикомъ Донателло. Чрезвычайно основательно и глубоко понялъ онъ

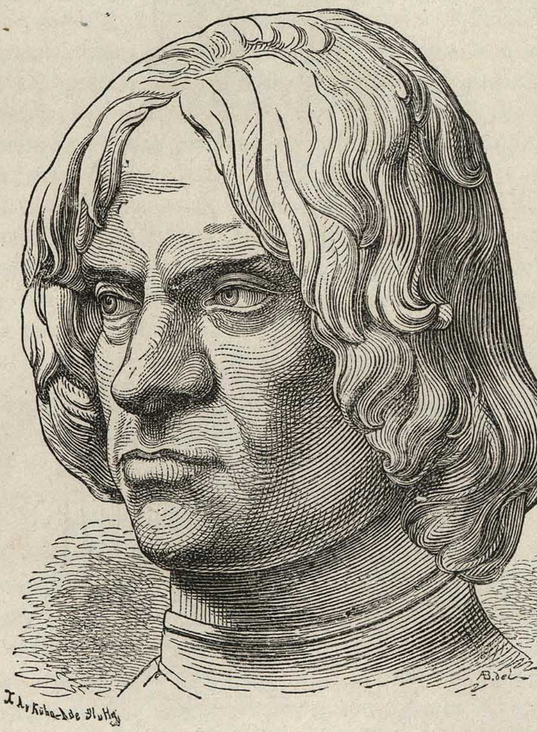
водворенное этимъ мастеромъ и его послѣдователями изученіе природы и, дальнѣйшею его разработкой, значительно повліялъ на весь ходъ развитія тосканскаго искусства; но произведеніямъ его недостаетъ обыкновенно высшей поэзіи въ замыслѣ. Ему принадлежатъ разныя серебряныя подѣлки для алтаря флорентинскаго баптистерія; потомъ разныя бронзы: большая группа апостола Ѳомы со Христомъ въ церкви Ор' Сан' Ми́ккеле; привлекательная, хоть и немного суховатая, статуя Давида во флорентинскомъ музеѣ; прелестнѣйшій крылатый мальчикъ съ дельфиномъ на водоемной чашѣ въ



Группа Вероккіо въ Ор' Сан' Ми́ккеле.

первомъ дворѣ тамошняго палаццо Веккіо, и конная статуя Бартоломмео Коллеони въ Венеціи, передъ храмомъ Санти Джованни э Паоло. Изъ рѣдкихъ мраморныхъ его работъ слѣдуетъ отмѣтить одинъ рельефъ во флорентинскомъ музеѣ, изображающій смерть жены Фр. Торнабони (и взятый съ надгробнаго ея памятника); онъ замѣчателенъ порывистой страстностью выраженья. — Объ Андреѣ Вероккіо говорятъ, будто онъ первый ввелъ обычай снимать съ частей тѣла гипсовые слѣпки для изученія, и будто это служило поводомъ къ тому, что начали снимать такимъ же способомъ маски съ умершихъ; а впослѣдствіи перешли къ изготовленію восковыхъ поличій, съ раскраскою нагихъ частей въ натуральный цвѣтъ и употребляя для осталь-

ной отдѣлки естественные волосы и одежду изъ настоящихъ матерій. Такимъ образомъ изготовляли цѣлыя портретныя статуи и всенародно выставляли ихъ въ церквахъ, что можетъ пожалуй служить однимъ изъ самыхъ характерныхъ свидѣтельствъ тогдашняго реалистичискаго направленія въ искусствѣ. Первокласнымъ мастеромъ на эти вещи былъ Орсино, и ему особенно помогалъ въ томъ Вероккіо. Въ берлинскомъ музеѣ есть нѣсколько отличныхъ въ своемъ родѣ портретныхъ бюстовъ того времени (между прочимъ бюстъ Лоренцо Ме́дичи, прозваннаго «Великолѣпнымъ»), которые раскрашены въ натуральный цвѣтъ, но у которыхъ изъ восковой массы сдѣланы



Голова Лоренцо Великолѣпнаго, съ оригинала въ берлинскомъ музеѣ.

не только однѣ нагія части тѣла, а также волосы и одѣяніе. — Близкое къ Вероккіеву направленье, но съ бо́льшею щепетильностью въ манерѣ, представляетъ Антоніо Поллаюоло (умершій въ 1498 г.). Кромѣ нѣсколькихъ серебряныхъ работъ, также выполненныхъ имъ для престола флорентинскаго баптистерія, главными произведеніями этого мастера слѣдуетъ назвать два бронзовыхъ надгробныхъ памятника въ Петровской церкви въ Римѣ, — папы Сикста IV (отмѣченный 1493-мъ г.) и Иннокентія VIII; первый великолѣпнѣе и представляетъ фигуру покойнаго, выполненную съ крайне-энергическимъ реализмомъ, а по откоснымъ бокамъ гробницы — си-

дящія вокругъ маленькія и тощія фигурки добродѣтелей; послѣдній (позже 1492 г.) — стѣнной памятникъ, * въ частностяхъ сработанный лучше и живѣе. Въ ризницѣ храма св. Петра во Узахъ нарядно украшенныя бронзовыя двери постава; наконецъ во флорентинскихъ Уффиціяхъ — бронзовый рельефъ Распятія.

Изъ числа прочихъ флорентинскихъ ваятелей, слывущихъ учениками Донателло, надобно вопервыхъ привести Нанни д' Антоніо ди-Банко (умершаго въ 1430 г.). Работы его не обличаютъ въ немъ однако особеннаго сродства съ предполагаемымъ его учителемъ; это произведенія скорѣе правильнаго, нежели плодовитаго ума. Важнѣйшія изъ нихъ — нѣсколько статуй въ Ор' Сан' Миккеле: св. Филиппъ и группа четырехъ святыхъ, стоящихъ въ одной нишѣ. — Потомъ — архитекторъ Микелоццо Микелоцци, чьи рѣдкія скульптурныя работы обнаруживаютъ не столько энергіи, сколько стремленія къ нѣжной красотѣ. Такова маленькая статуя Іоанна во флорентинскомъ музеѣ. — То же стремленіе, но достигшее удивительной миловидности и соединенное съ граціозно-мягкимъ исполненьемъ, находимъ въ работахъ Антоніо Росселини. Ему принадлежатъ: прекрасный надгробный монументъ умершаго въ юности, кардинала Іакова Португальскаго, въ церкви Сан' Миніато близъ Флоренціи (1456 г., одна изъ благород-



Рельефъ съ монумента Марцуппини, работы Дезидерія да-Сеттиньяно.

нѣйшихъ въ цѣломъ композицій этого рода); одинъ рельефъ (Мадонна въ молитвѣ передъ Младенцемъ Христомъ) во флорентинскомъ музеѣ, и животрепещущій бюстъ Маттео Пальміэри (1468 г.) тамъ же; потомъ — разныя работы въ церкви Монте Оливето въ Неаполѣ; рельефъ Рождества Христова, надгробный монументъ Маріи Аррагонской, и др. — Подобное же направленіе видимъ у Антоніева брата, Бернарда Росселини (умершаго въ 1490 г.), о которомъ мы упоминали уже какъ о зодчемъ, въ разныхъ замѣчательныхъ надгробныхъ памятникахъ, находящихся въ Санта Кроче и Санта Марія Новелла во Флоренціи, а также въ Сан' Доменико въ Пи-

* То есть заложенный въ стѣнѣ.

стойѣ. — Сюда принадлежитъ еще Дезидеріо да-Сеттиньяно; по миловидности, какую умѣетъ онъ придать головамъ своихъ фигуръ, преимущественно женскихъ и дѣтскихъ, это одинъ изъ интереснѣйшихъ послѣдователей Донателло. Работы его впрочемъ рѣдки, такъ какъ онъ умеръ молодымъ. Главное его произведеніе — надгробный монументъ Карла Марцуппини (умершаго въ 1435 г.) въ Санта Кроче во Флоренціи.

У другихъ ваятелей тосканской школы видно также стремленіе сочетать введенную Донателломъ легкую и подвижную моделлировку формъ съ тою мягкою граціей, которой образецъ выставилъ особенно Гиберти въ своихъ созданіяхъ. Сюда принадлежитъ вопервыхъ Мино да-Фіэзоле (умершій



Рельефъ съ памятника Салутати работа Мино да-Фіэзоле.

въ 1486 г.), ученикъ Дезидерія да-Сеттиньяно, иногда подходящій къ граціи своего учителя, но иногда являющійся болѣе манернымъ, хотя и всегда щегольскимъ его подражателемъ. Работъ этого художника очень много. Здѣсь довольно указать только на нѣкоторыя изъ важнѣйшихъ. Къ нимъ преимущественно относятся приведенныя уже нами на стран. 271 работы въ церкви флорентинскаго аббатства (Бадіа): надгробный монументъ Гугона Андебургскаго (1481 г.), престолъ съ Мадонною между двухъ святыхъ, Мадонна надъ главною дверью храма, и др. Потомъ нѣсколько сѣней въ Санта Кроче и въ Сант' Амброджо во Флоренціи; разныя работы въ фіэзольскомъ соборѣ, именно: надгробный памятникъ Ліонардо Салутати (1466 г.); мраморная каѳедра въ пратскомъ деканствѣ, и т. д. Въ Римѣ принадлежитъ ему надгробный монументъ папы Павла II (умершаго въ 1471 г.), раз-

мѣщенный теперь по частямъ въ криптѣ св. Петра; здѣсь горельефныя фигуры и большой люнетъ съ изображеніемъ Страшнаго Судища задуманы въ совершенно живописномъ характерѣ и даже напоминаютъ собой фландрскіе образцы.—За тѣмъ приписываютъ Мино двѣ прекрасныя маленькія статуи, Іоанна Крестителя и св. Севастьяна, въ церкви Санта Марія сопра-Минерва въ Римѣ; тамъ же еще—какъ-будто дремлющую надгробную статую молодого Франческо Торнобони. Стѣнная сѣнь съ рельефными ангелами и проч. въ церкви Санта Марія ин' Трастевере въ Римѣ, вполнѣ отвѣчающая реализму тогдашней флорентинской школы живописи, помѣчена именемъ этого мастера. Есть престольный его рельефъ въ церкви св. Петра въ Перуджіи, разныя произведенія въ берлинскомъ музеѣ, и мн. др. — Къ Мино примыкаютъ еще и другіе значительные ваятели, также Фіэзоланцы; въ особенности нѣсколько младшій его лѣтами Андреа Феруччи, которому принадлежитъ изящный рельефъ надъ крещальнымъ колодцемъ въ пистойскомъ соборѣ. Но значительнѣе ихъ обоихъ Бенедетто да-Майяно (1444—1498), котораго главными произведеніями можно назвать надгробный монументъ Филиппа Строцци въ Санта Марія Новелла во Флоренціи съ очаровательнѣйшею Мадонной, богато украшенную мраморную каѳедру (съ превосходными рельефами изъ житія св. Франциска) въ Санта Кроче, и выжженный изъ глины ликъ Мадонны на престольной сѣни въ храмѣ Мадонна делль' Уливо, неподалеку отъ Прато (1480 г.).— Одинъ глиняный рельефъ легендарнаго содержанія въ берлинскомъ музеѣ слыветъ равномѣрно за его произведеніе. Приписываемый ему бюстъ Петра Меллини (1474 г.) во флорентинскихъ Уффиціяхъ показываетъ, напротивъ, что Бенедетто былъ настолько же способенъ къ безоглядному натурализму, какъ и другіе его школьные сверстники. Особенно нѣжны и граціозны многочисленныя скульптуры Флорентинца Агостино ди Гуччо, которыми онъ украсилъ построенную имъ молельню Сан' Бернардино въ Перуджіи (1462 г.). [1] —Наконецъ принадлежитъ сюда еще Маттео Чивитали изъ Лукки (1435—1501 гг.), гдѣ именно въ соборѣ и находятся главныя его произведенія. Великое, серьёзное чувство красоты соединяется въ нихъ съ чрезвычайно-энергическою постановкой и съ глубокимъ выраженіемъ; это два молящіеся ангела на жертвенникѣ, два надгробныхъ монумента, великолѣпный алтарь (престолъ) св. Регула (1484 г.) и статуя св. Севастьяна. Изъ шести статуй этого художника въ Іоанновской часовнѣ генуэзскаго собора, еще очень энергичны Адамъ и Ева, другія уже слабѣе. Во флорентинскихъ Уффиціяхъ премилая рельефная фигура Вѣры (Фидесъ) — его работы.

Для Рима, по части скульптуры, точно такъ же какъ и по зодчеству, главною движущею силой были Флорентинцы; только уже медленно примыкаетъ къ нимъ мало по малу мѣстное производство. Здѣсь въ особенности важна была

[1] Скульптуры эти изъ мрамора, но рельефамъ данъ голубой фонъ. Вѣроятно только послѣднее это обстоятельство подавало прежде поводъ считать Агостино членомъ семьи делла-Роббіа, хотя онъ совершенно отъ нея отличенъ по стилю своихъ произведеній. Полное имя этого художника стало извѣстно въ послѣднее только время, благодаря труду Гè (Gaye) Carteggio, II, стр. 465 и проч.

дѣятельность Мино да-Фіэзоле, нашедшаго себѣ значительныхъ, хотя и безъименныхъ послѣдователей въ одѣлкѣ надгробныхъ памятниковъи престоловъ. Церковь Санта Марія дель-Пополо богата этого рода работами, но не мало ихъ также и во многихъ другихъ церквахъ. Дѣло рукъ превосходнѣйшей мастерской можно распознать въ извѣстномъ числѣ ихъ, соединяющемъ живость и благородство стиля съ самымъ изящнымъ выраженіемъ; таковы: надгробный монументъ Петра Ріаріо (умершаго 1474 г.) въ храмѣ Санти Апостоли, — гробница одного Савелли (умерш. 1498 г.) въ клиросѣ Арачели,— алтарь (престолъ) Борджія (1492 г.) въ ризницѣ Санта Марія дель-Пополо,— алтарь Перейра (1490) въ Сан' Лоренцо фори-ле-Мура, —нѣсколько одиночныхъ фигуръ, наприм. въ предризницѣ Латерана; — изъ этой же римской мастерской вышелъ, кажется, и надгробный памятникъ родителей Сикста IV-го въ савонскомъ соборѣ. Дѣло другихъ отличныхъ мастеровъ можно распознать въ обломкахъ одного престола, въ лѣстницѣ при церкви Санта Марія Маджоре въ Римѣ, въ надгробныхъ памятникахъ Понцетти (Санта Марія делла-Паче), Бонси (паперть Сан' Грегоріо) и мн. др.

§. 2. Школы верхнеиталійскія и неапольская. [1]

Въ верхней Италіи новое направленіе скульптуры развилось, кажется, позднѣе и, какъ уже замѣчено, — не безъ вліянія со стороны тосканскихъ ваятелей. Но изложить ходъ его развитія несравненно труднѣе здѣсь, нежели въ Тосканѣ: нѣтъ правда недостатка въ именахъ художниковъ, зато рѣдко удается прослѣдить отношеніе ихъ къ наличнымъ работамъ, хотя впрочемъ надобно уповать что многое тутъ выяснится со временемъ при бо́льшей тщательности художественно-историческихъ разысканій, нежели какая прилагалась къ нимъ до сихъ поръ.

Въ Венеціи приходится еще разъ указать на одного промежуточнаго мастера, Мастро Бартоломмео, который повидимому самостоятельно и постепенно перешелъ въ новый стиль, хотя и напоминаетъ при томъ отчасти Джакопо делла-Кверчію. Ему принадлежатъ (вынутый изъ одной двери) рельефъ Милосердія Божіей матери въ Аббаціи (аббатствѣ), Портальный люнетъ въ школѣ св. Марка и такъ-называемая Порта делла-Карта у дожескаго дворца (1439 г.), которой скульптуры дышатъ уже самою свободною энергіей. Скульптура зацвѣла очень сильно особенно со второй половины 15-го столѣтія. Правда, здѣсь болѣе чѣмъ гдѣ-либо играетъ роль живописность концепціи, опредѣляющая собой жесты и драпировку одеждъ и придающая рельефамъ видъ перспективно углубленныхъ, изъ-дали эффектныхъ о́бразовъ; тѣмъ не менѣе тонкая, хотя часто и очень условная одѣлка, изящный вкусъ и наконецъ живость всѣхъ подробностей сообщаютъ этимъ произведеніямъ особенную цѣну обокъ съ тосканскими. — Если оставить въ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 66.

сторонѣ какого-то Пиргателеса (вѣроятно изъ семьи Ласкарисъ), отъ котораго, кромѣ одной, впрочемъ весьма недурной, Мадонны надъ дверью храма Санта Марія це' Мираколи, остались еще только маленькая св. Іустина на водосвятной чашѣ церкви св. Антонія въ Падуѣ, да колосальный левъ, стоявшій нѣкогда на Пьяцца делле-Эрбе въ Веронѣ; то прежде всего прійдется упомянуть о статуяхъ Адама и Евы, Веронезца Антоніо Рицдо, помѣщенныхъ во дворѣ дожескаго дворца, насупротивъ Лѣстницы Гигантовъ, и напоминающихъ стиль Антоніо Поллаюоло. Потомъ — работу Антонія Дентоне: Витторе Капелло, на колѣняхъ предъ св. Еленой, — произведеніе своеобразной и почти можно-сказать изящной наивности, находящееся въ церкви Санти Джованни э Па́оло. Далѣе, Антонію, Павлу и Лоренцу Бреньіо съ ихъ школою, процвѣтавшею около 1500-хъ годовъ, приписываются разные памятники въ церкви Санта Марія де'Фрари, именно: памятникъ дожа Фоскари (умершаго въ 1457 г.) и дожа Николо Трона (умершаго въ 1472), также статую одного полководца изъ рода Пезаро и многое другое въ храмѣ Санти Джованни э Па́оло. Первый изъ сейчасъ названныхъ дожескихъ памятниковъ едва ли относится къ такой ранней порѣ, но отдѣланъ въ энергически-живописномъ вкусѣ; памятникъ Трона, немного терпкою, но живою красотой своихъ фигуръ, всего болѣе отвѣчаетъ взгляду и манерѣ падуанской школы живописи. Далѣе слѣдуетъ назвать уже и здѣсь особенно дѣятельную въ 16-мъ столѣтіи скульптурную школу семьи Ломбарди, о которыхъ мы упоминали прежде въ числѣ зодчихъ, такъ какъ ея раннія произведенія отличаются еще рѣзко-натуралистическимъ характеромъ фигуръ Мантеньи. Увѣряютъ, что Петру Ломбардо принадлежатъ двѣ превосходныя маленькія статуи въ ризницѣ Санто Стефано въ Венеціи, Іоаннъ Креститель и св. Антоній, которыя отзываются еще готической мягкостью скульптуръ Массенье; двѣ другія статуи, Блаженный Іеронимъ и св. Павелъ, находящіяся въ самой церкви, отличаются уже позднѣйшимъ пошибомъ этой школы. Петру Ломбардо, съ сыновьями Антоніо и Тулліо, приписываютъ памятникъ дожа Піэтро Мочениго (умершаго въ 1476 г.) въ храмѣ Санти Джованни э Паоло; его многочисленныя, прекрасно расположеныя фигуры легки и живы, но въ одеждѣ слишкомъ ужь щеголевато обдѣланы — недостатокъ, вообще свойственный произведеніямъ этой школы; говорятъ, одному Тулліо принадлежатъ находящійся тамъ же не столь замѣчательный памятникъ дожа Джованни Мочениго (1485 г.) и историческіе рельефы на зданіи школы св. Марка, въ которыхъ самое тонкое выполненіе соединено съ благородною, хотя, правда, непластически-перспективною композиціей. Слабоватѣе, но нѣжнѣйшаго также выполненія, его большой престольный рельефъ въ церкви Сан' Джованни Кризо́стомо: Христосъ, посреди апостоловъ, увѣнчивающій одну святую. — Вполнѣ достовѣрныя работы этихъ художниковъ предстоитъ намъ разсмотрѣть при обозрѣніи скульптуры 16-го столѣтія, куда онѣ относятся вслѣдствіе замѣтно уже поднявшагося развитія ихъ стиля. То же должно сказать о близко имъ сродственномъ Алессандро Леопардо, о которомъ мы упоминали (II, 272) какъ о декораторѣ; одно изъ главныхъ его произведеній, надгробный монументъ дожа Вендрамина (умершаго въ 1478 г.) въ храмѣ Санти Джованни э Па́оло, конечно относится еще къ 15-му вѣку; отзываясь кое-гдѣ сильнымъ античнымъ влія-

ніемъ, онъ особенно замѣчателенъ сладостнымъ выраженіемъ своихъ головъ. — Мы не знаемъ имени мастеровъ производившихъ другія работы 15-го столѣтія, иногда также отличныя по достоинству. Къ нимъ принадлежатъ между-прочимъ три маленькіе превосходные бронзовые рельефа, украшавшія прежде алтарь церкви делла-Карита̀ и хранящіеся теперь въ венеціанской академіи; они представляютъ апостоловъ у гроба Пречистой Дѣвы, вознесеніе Ея на небо и потомъ увѣнчаніе; напоминая отчасти Лоренцо Гиберти простымъ и высокимъ достоинствомъ своихъ фигуръ, они въ то же время обнаруживаютъ свободнѣйшую выработку въ еще болѣе античномъ смыслѣ. — Не менѣе значителенъ, какъ по нѣжности чувства, такъ по достойной и полной жизни выработкѣ, рельефъ надъ одной изъ боковыхъ две-



Рельефъ храма Санта Марія де' Фрари въ Венеціи.

рей церкви Санта Марія де' Фрари, изображающій Мадонну съ двумя ангелами. Рукѣ, трудившейся надъ этимъ произведеніемъ, быть-можетъ рукѣ одного изъ Ломбарди, принадлежатъ кажется и превосходныя погрудія евангелистовъ въ церкви Сан' Франческо делла-Ви́нья (часовня Джустиніани); здѣсь сверхъ-того много немалоцѣнныхъ скульптуръ мастеровъ нѣсколько старобытнѣйшаго направленія. И т. д. — Надо указать еще на прекрасную рельефную фигуру сидящаго на престолѣ св. Марка (1491 г.) въ равеннскомъ соборѣ; по бокамъ его изображены рельефомъ книжныя полки съ фоліантами, — до такой степени эта школа проникнута была живописнымъ реализмомъ. — Объ отличныхъ венеціанскихъ и ломбардскихъ медальёрныхъ работахъ 15-го столѣтія рѣчь будетъ ниже.

Въ Ломбардіи къ концу 15-го вѣка цѣлая многочисленная школа ваятелей трудилась надъ разнообразнымъ пластическимъ изукрашеніемъ Чертозы

(картузіанскаго ски́та) близъ Павіи, и преимущественно ея фасада. [1] Всѣ части этого фасада, всѣ площади, полосы и ниши, пребогато одѣты пластикой, иногда чуть не миніатюрно-тонкой обдѣлки; подобною же обдѣлкой отличаются и разнообразные памятники внутри храма. Многія изъ этихъ работъ конечно доходятъ и до 16-го столѣтія, даже отчасти до позднѣйшей его эпохи. Скульптуры, носящія характеръ 15-го еще вѣка, отличаются нѣжностью и граціей, какою-то полной думы прелестью, ни дать, ни взять какъ современныя имъ произведенія ломбардской живописи. Называютъ по имени значительное число ваятелей, участвовавшихъ въ изготовленіи этихъ работъ; но и тутъ



Рельефъ съ Чертозы близъ Павіи.

не въ точности еще опредѣлено, которымъ изъ нихъ собственно что сдѣлано. Иные изъ этихъ художниковъ трудились также и надъ другими еще произведеніями. Къ нимъ принадлежатъ, за обозрѣваемый нами періодъ, Джованни Антоніо Амадео изъ Павіи, который сработалъ монументъ Бартоломмео Коллеони въ часовнѣ при Санта Марія Маджоре въ Бергамо, съ пятью своеобразно-живыми статуями героевъ, и Андреа Фузина, изготовившій простой, прекрасный надгробный памятникъ Даніила Бираго въ церкви делла-Пассіоне въ Миланѣ (1495 г.). — Изъ прочихъ церквей того края работами этихъ мастеровъ въ особенности обладаютъ миланскія (соборъ, Санта Марія делле-Граціэ и др.) и соборъ въ Комо; въ послѣднемъ есть сверхъ-того скульптуры зодчаго Томмазо Родари. — Въ верхней

[1] Сравни Fr. Durelli, La Certosa di Pavia.

Италіи оставались еще въ обычаѣ большія расписныя глиняныя группы, обыкновенно изображающія плачъ надъ тѣломъ І. Христа и другія сцены страданія; рѣзкостью выраженія и безусловнымъ можно сказать натурализмомъ онѣ конечно бьютъ на то, чтобы расшевелить толпу, но по своей сильной характерности тѣмъ не менѣе принадлежатъ къ высшимъ родамъ искусства. Особенно славился этимъ Гвидо Маццони, прозванный по родинѣ своей, Моденѣ, — Моданино; его группы въ церкви Сан' Джованни деколлато (Усѣкновенія главы) и въ моденскомъ соборѣ, равно какъ и въ церкви Монтеоливето въ Неаполѣ, достигаютъ крайняго предѣла дѣйствительности. (Послѣдняя уже лишена своего настоящаго расположенія и колорита). — Съ бо́льшимъ чувствомъ красоты и искуснымъ смягченіемъ неизбѣжной здѣсь гримасы работали Карадоссо (группы въ криптѣ Сан' Сеполькро и въ Сан' Сатиро въ Миланѣ) и Винченцо Онофри (группа въ болоньской церкви Сан' Петроніо).

Въ Неаполѣ, кромѣ сейчасъ названнаго мастера, вначалѣ 15-го вѣка замѣчателенъ ваятель Андреа Чиччоне. Ему принадлежатъ нѣсколько надгробныхъ памятниковъ въ церкви Сан' Джованни а-Карбонара, изъ которыхъ важнѣйшій повидимому тотъ, что поставленъ надъ королемъ Владиславомъ (умершимъ 1414 г.); съ старобытнымъ (полуготическимъ) еще вкусомъ соединяется здѣсь уже болѣе свободное и величавое богатство формъ. — Не такъ значительны современники его, Антоніо Бамбоччіо и немного позднѣйшій Гульельмо Монако; послѣдній дѣлалъ украшенныя рельефами бронзовыя двери къ тріумфальнымъ воротамъ въ Кастель-Ново. — Превосходнымъ напротивъ художникомъ былъ Аніэлло Фіоре (умеръ около 1500 г.), отличавшійся чистотою и цѣломудреннымъ благородствомъ формъ, что̀ и сближало его съ неаполитанскими живописцами того времени. Есть нѣсколько произведеній его руки въ Сан' Доменико Маджоре, именно разные надгробные памятники позднѣйшей поры 15-го вѣка.

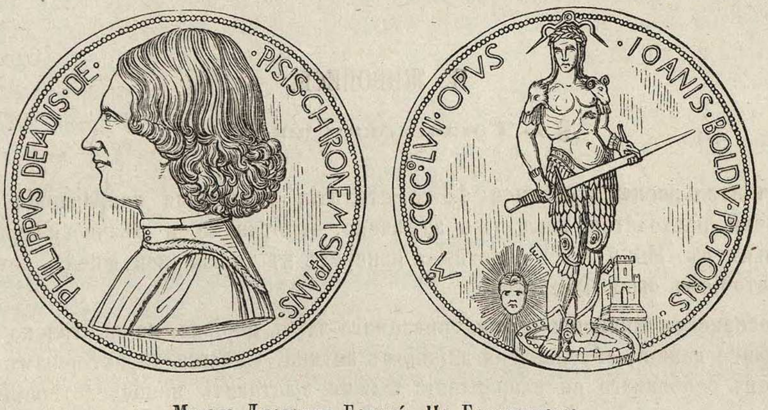
§ 3. Медальёры.

Особеннымъ родомъ скульптуры, возникшимъ въ итальянскомъ искусствѣ 15-го столѣтія, должно назвать литыя изъ бронзы медали. [1] Онѣ также обязаны своимъ началомъ возобновившемуся изученію античныхъ произведеній; привлекательныя изображенія, находимыя на монетахъ классической древности, естественно должны были манить и поощрять къ подобнымъ же работамъ. Но художественную выработку приложили сначала не къ настоящимъ общеупотребительнымъ монетамъ (которыя не имѣли въ Средніе Вѣка ни какого художественнаго значенія, да и въ новое за тѣмъ время только въ исключительныхъ развѣ случаяхъ выступаютъ съ подобнымъ притязаньемъ); теперь имѣлось напротивъ въ виду работать медали въ качествѣ

[1] Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschnitt I.

самостоятельно-художественныхъ произведеній, какъ вещи на память или на показъ, причемъ уже и бо́льшій обыкновенно размѣръ, да и всѣ внѣшнія ихъ особенности, должны были исключать мысль о повседневномъ денежномъ оборотѣ. На передней, лицевой сторонѣ этихъ медалей видимъ обыкновенно голову или погрудное изображеніе какого-нибудь значительнаго лица, въ чью память онѣ выбиты; на оборотѣ — многоразличныя изображенія или эмблемы, къ нему относящіяся. Не обладая утонченностью позже-выбитыхъ медалей, произведенія этого времени зачастую отличаются геніально-живою концепціей и граціозно-наивнымъ подражаніемъ античнымъ образцамъ, которые нерѣдко встрѣчаемъ на оборотныхъ изображеніяхъ.

Многихъ изъ прежде названныхъ нами ваятелей называютъ съ бо́льшей или ме́ньшей достовѣрностью также и въ числѣ медальёровъ. Таковы Донателло и разные его ученики, наприм. Микелоццо, Веллано, Бертольдо; цѣлый рядъ подобныхъ работъ очень положительно приписываютъ Антонію Поллаюоло. Тѣмъ не менѣе это не самыя важныя, да главное и не самыя раннія, какія намъ извѣстны. — Невпримѣръ значительнѣйшіе и отличнѣйшіе медальеры 15-го столѣтія принадлежатъ венеціанской республикѣ и Ломбардіи. Изъ нихъ, какъ настоящаго основателя этой отрасли искусства, слѣдуетъ вопервыхъ назвать Веронезца Витторе Пизано или Пизанелло. Мы упоминали о немъ прежде, какъ о живо-



Медаль Джованни Больду́. По Больценталю.

писцѣ, котораго картины рѣшительно отличаются готическимъ еще пошибомъ; въ позднѣйшую пору жизни онъ повидимому исключительно предался медальерной работѣ, но труды его по этой части носятъ съ тѣхъ поръ такъ же рѣшительно характеръ новаго направленья. Они относятся ко времени съ 1429 по 1449 г.; потретныя головы на его медаляхъ (поличія) индивидуализованы съ величайшей тонкостью и опредѣленностью; сплошь встрѣчающіяся на оборотной сторонѣ изображенія животныхъ чрезвычайно живы и разнообразны, часто представляя очень смѣлый раккурсъ. Ученикомъ и послѣдователемъ Витторе въ медальёрномъ искусствѣ былъ Веронезецъ Маттео Пасти, также мастеръ на поличія. — Потомъ, превосходными

художниками по этой части можно назвать процвѣтавшихъ въ срединѣ и подъ исходъ 15-го столѣтія: Антонія Марескотто въ Феррарѣ, извѣстнаго также и по изготовленію крупныхъ бронзовыхъ работъ; Джованни Больду и Джентиле Беллини, которые были оба живописцы въ Венеціи; Джованни Франческо Энцолу изъ Пармы, отличающагося рѣшительнымъ усвоеніемъ античныхъ мотивовъ; Сперандіо изъ Мантуи, процвѣтавшаго къ концу столѣтія и, при подобномъ же направленіи, особенно замѣчательнаго собственною поэтическою силой. — Наконецъ нѣсколько художниковъ, которыхъ работы захватываютъ 16-й уже вѣкъ и которые приближаются къ очищенному (изученіемъ антика) развитію того времени: Витторе Камеліо въ Венеціи (о которомъ замѣчаютъ, что онъ первый для отчеканки медалей сталъ рѣзать стальные штемпеля; въ венеціанской академіи есть два отличныхъ бронзовыхъ рельефа его работы, съ изображеніемъ борьбы нагихъ мужчинъ); Веронезцевъ Джуліо делла-Торре и Джованни Марію Помеделло; а также еще знаменитаго живописца Франческо Францію изъ Болоньи (первоначально золотыхъ дѣлъ мастера).

Къ вышеисчисленнымъ именамъ присоединяется цѣлая вереница другихъ, а равно и отличныя иногда работы неизвѣстныхъ художниковъ. Но мы должны удовольствоваться здѣсь самымъ бѣглымъ обзоромъ этой отрасли искусства, сколько ни интересна она сама по себѣ въ своей замкнутой особенности.

Б. ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Тосканская школа.[1]

Въ итальянской живописи 15-го столѣтія различныя направленія духа времени расходятся, какъ уже замѣчено, отчетливѣе и рѣзче нежели въ скульптурѣ. Мы и здѣсь обратимся напередъ къ тосканской школѣ, которой средоточіемъ была Флоренція.

Тосканская живопись разсматриваемаго здѣсь періода, не на столько какъ тамошнее ваяніе, обусловлена вліяніемъ антика. Самымъ характернымъ элементомъ особеннаго ея направленія должно выставить непосредственный и наивный взглядъ на жизненныя явленія (постиженіе ихъ по законамъ, лежащимъ въ основѣ явленій вообще). Но направленіе это обнаруживается обыкновенно съ какимъ-то особеннымъ величіемъ смысла, на которое пожалуй не остался безъ вліянія антикъ; да съ этимъ вполнѣ согласно и то, что живопись существенно разработываетъ теперь изображеніе человѣческаго облика, тогда какъ вся обстановка жизни, какъ ни обильно начинаютъ вводить ее въ картины, вездѣ почти представляется болѣе только намеками, нежели обдѣлывается вполнѣ эффектно въ живописномъ смыслѣ. Тосканская живопись этого времени (кромѣ тѣхъ произведеній, которыя держатся еще старо-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 67, 67 А, 68.

бытнаго направленья) носитъ предпочтительно портретный характеръ; выводимые ею облики сплошь и рядомъ берутся непосредственно изъ жизни, а нерѣдко это дѣйствительно портретныя изображенія со всѣми принадлежностями будничнаго ихъ вида; гдѣ рѣчь идетъ не о нарочитыхъ святыхъ для той или другой алтарной иконы, а о живописной передачѣ какого-нибудь драматически-тревожнаго дѣйствія, хотя бы совершаемаго и въ религіозныхъ интересахъ, тамъ доходятъ въ наивности изложенья до того, что просто-напросто окружаютъ событіе значительнымъ нерѣдко числомъ зрителей. Этимъ конечно низводятъ святыню, — то, что предназначалось въ пищу духовному только созерцанью, — на почву обиходной дѣйствительности; но тогда какъ святыня утрачиваетъ отъ того часть своего значенія, дѣйствительность выигрываетъ въ достоинствѣ, возвышаясь до свободнаго сознанія своей собственной цѣны, которому мы не можемъ не сочувствовать всей душою, не можемъ отказать въ невольномъ нашемъ удивленіи. — Прямое подражаніе характеру античныхъ формъ обнаруживается въ тогдашней тосканской живописи только мѣстами, по поводу извѣстныхъ ликовъ, какъ будто особенно къ тому вызывавшихъ художника (наприм. при изображеніи ангеловъ, часто рисуемыхъ по образцу древнихъ Побѣдъ).

Переходъ отъ направленія Джоттовскаго стиля къ новому обозначаютъ собой: Паоло Уччелло (1397—1479), обыкновенно слывущій основателемъ линейной перспективы, которую должно считать однимъ изъ важнѣйшихъ элементовъ для натуралистической передачи; отъ него сохранились между прочимъ нѣсколько живописныхъ работъ въ большомъ монастырскомъ дворѣ храма Санта Марія Новелла, и картина уже полнаго жизни кавалерійскаго боя во флорентинскихъ Уффиціяхъ (другая подобная картина въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ); и Мазолино да-Паникале, котораго три фрески можно видѣть въ церкви Санта Марія дель-Кармине во Флоренціи (часовня Бранкаччи: Грѣхопаденіе, Исцѣленіе Петромъ болящихъ и Проповѣдь этого апостола). Сверхъ-того значительныя фрески 1435 г. въ церкви и крещальной часовнѣ мѣстечка Кастильіоне д'Олонно между Миланомъ и Варезе. Лучшая пора обоихъ художниковъ относится къ началу 15-го вѣка.

Ученикомъ Мазолино (?) слыветъ Мазаччіо (1402—1428?), подлинный основатель новаго направленія итальянской живописи. Приписываемый ему циклъ (отчасти уцѣлѣвшихъ донынѣ) стѣнныхъ фресокъ въ церкви св. Климента въ Римѣ обнаруживаетъ еще такого художника, который, подобно сейчасъ названнымъ, стоитъ на переходѣ между старымъ и новымъ направленіемъ искусства. Невпримѣръ важнѣе этихъ работъ ранней его юности фрески, выполненныя имъ въ упомянутой нами часовнѣ Бранкаччи храма дель' Кармине во Флоренціи. Точно такъ же какъ и фрески его предшественника, относятся онѣ къ житію апостола Петра; ему принадлежитъ роспись лѣвой боковой стѣны (только въ нижнемъ главномъ образѣ, представляющемъ Воскрешеніе царскаго сына, середняя часть прибавлена позже Филиппиномъ Липпи), да на алтарной стѣнѣ — Петръ и Іоаннъ, исцѣляющіе калѣкъ и раздающіе милостыню. Основательная и вмѣстѣ пріятная разработка наготы — какъ во фрескахъ, представляющихъ изгнаніе изъ Рая и

крещенiе Петра, [1] — живописная законченность и нѣжные переходы свѣта, широкая, полная эффектность, величавая драпировка одеждъ и мѣткая характеристика вмѣстѣ съ выраженiемъ важнаго, мужественнаго достоинства, — вотъ главныя преимущества этихъ картинъ, въ которыхъ замѣтно притомъ неослабное развитiе художника. Самымъ рѣшительнымъ и благороднымъ образомъ знаменуютъ онѣ собой новое направленiе эпохи. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Санта Марiя Новелла открытъ фресковый образъ св. Троицы [2] и переведенъ потомъ на полотно.



Изъ живописныхъ работъ Мазаччiо въ римской церкви св. Климента.

Неизвѣстно, образовались ли ученики подъ руководствомъ Мазаччiо; но работы, выполненныя имъ въ часовнѣ Бранкаччи, оказали важное и разнообразное влiянiе, какъ на младшихъ его современниковъ, такъ и на позднѣйшихъ живописцевъ. Къ первымъ прежде всѣхъ принадлежитъ Фра Филиппо Липпи (съ 1412 по 1469 г.). Филиппо отдается вполнѣ и безусловно жизненнымъ явленiямъ; съ высокой радостью, съ смѣлымъ, часто дерзновеннымъ даже пыломъ бросается онъ въ быстротечную ихъ череду и схватываетъ въ своихъ картинахъ тѣ облики, которые мимолетно пронеслись передъ его взоромъ. Здѣсь реалистическое направленiе того времени предстаетъ намъ почти въ совершенной наготѣ, и часто въ этихъ картинахъ проглядываетъ довольно замѣтное противорѣчiе между святостью предметовъ и мiрской суетностью изображенiя; но зато свѣжесть таланта, живоподвижность фантазiи, отрадно-свѣтлый строй души, особливо же что-то дѣтское въ художественномъ пониманiи при всей пылкости чувственнаго разгула, способны примирить насъ съ подобной обдѣлкою, — по крайней мѣрѣ часто, если не

[1] Послѣдняя, правда, сомнительна; она быть-можетъ принадлежитъ еще кисти Мазолино. — [2] Deutsches Kunstblatt 1858, стр. 293 и сл.

всегда. Бываетъ же вѣдь иной разъ, что недостаетъ именно этой дѣтскости, а на мѣсто ея проглянетъ вдругъ пошлость въ явный ущербъ цѣлому созданію; иногда притомъ и техническое исполненіе выходитъ довольно бѣгло. Въ числѣ главныхъ работъ Филиппа слѣдуетъ назвать: превосходныя фрески въ клиросѣ пратскаго собора, съ житіями Іоанна Крестителя и св. Стефана; въ клиросѣ сполетскаго собора, съ изображеніями изъ жизни Пречистой Дѣвы; и цѣлый рядъ большихъ и малыхъ алтарныхъ иконъ, какими особенно богата флорентинская академія, а также и галерея берлинскаго музея. Большой запрестольный образъ Рождества Христова въ луврской галереѣ, въ Парижѣ.

Учениками Фра Филиппо Липпи были Фра Діаманте и Пезеллино (собственно Франческо ди-Пезелло); есть щегольскія пределлы * работы послѣдняго. Потомъ Сандро Боттичелли (по настоящему Алессандро Филипепи, 1447—1515), который, подобно своему учителю, отличался чувствомъ мягкой граціи и живоподвижною фантазіей, но только въ произведеніяхъ ранней, лучшей своей поры, тогда какъ позднѣйшія его работы носятъ характеръ черствой ремесленности. Есть фрески его въ Сикстинской часовнѣ Ватикана (28 фигуръ святыхъ папъ и три большія стѣнныя картины: Моисей, побивающій Египтянъ, Мятежный сонмъ Корея и Искушеніе Спасителя); запрестольныя иконы въ разныхъ галереяхъ, особенно изящныя и привлекательныя во флорентинскихъ Уффиціяхъ. Фантастическою прелестью своего рода отличаются тѣ изъ его картинъ, гдѣ изобразилъ онъ лики античнаго миѳа, между прочимъ ликъ Венеры. — Ученикомъ Сандро былъ Филиппино Липпи, сынъ Фра Филиппо (1460—1505). Онъ унаслѣдовалъ направленіе своихъ предшественниковъ; но превзошелъ и отца своего, и учителя въ высшихъ сферахъ исторической композиціи бо́льшимъ свободомысліемъ, достоинствомъ и драматическимъ оживленьемъ, а также и серьёзною, почти трогательною пріятностью своихъ женскихъ головъ. Самымъ раннимъ и превосходнѣйшимъ уже произведеніемъ его были фрески, которыя чтобы окончить начатое прежде, выполнилъ онъ въ часовнѣ Бранкаччи (храма дель-Кармине) во Флоренціи, на ряду съ работами Мазолино и Мазаччіо; не такъ важны, но все же очень замѣчательны въ нѣкоторыхъ частностяхъ, другія фрески въ Санта Марія сопра-Минерва въ Римѣ; первоклаcнымъ его трудомъ считаются двѣ большія фрески изъ апостольскихъ житій въ церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи (часовня Филиппо Строцци). — Досчатыя иконы его кисти, не одинаковаго, впрочемъ, достоинства, встрѣчаются во многихъ мѣстахъ: лучшая — во флорентинскомъ аббатствѣ, другія въ Уффиціяхъ, наконецъ отличныя въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ.

Два замѣчательные мастера этой эпохи слывутъ учениками Фра Джованни да-Фіэзоле, по крайней мѣрѣ что̀ касается ихъ ранняго образованья; и хотя они впослѣдствіи уклонились отъ его направленія и пошли по стопамъ

* Пределла собственно нижнее табло иконнаго престольнаго украшенія, основаніе напрестольника, по большой части низкая и длинная поперечная икона.

Мазаччіо, однакожь оба сохранили ту нѣжность и деликатность, которыя довольно ясно выдаютъ первоначальную ихъ школу. Лучшая пора ихъ относится ко второй половинѣ 15-го столѣтія. Одинъ изъ нихъ Козимо Росселли. Главный трудъ этого художника стѣнная икона въ Сант' Амброджо во Флоренціи (1456 г.), Перенесеніе чудотворной чаши изъ храма въ архіепископскій дворецъ, со множествомъ глазѣющаго на процессію народа. Нѣкоторыя изъ



Образъ Филиппин) Липпи во флорентинскомъ аббатствѣ.

досчатыхъ его иконъ подходятъ достоинствомъ къ этой, между прочимъ одно увѣнчаніе Царицы Небесной въ церкви Санта Марія Маддалена де'Пацци во Флоренціи. Не такъ удовлетворительны позднѣйшія его работы, каковы наприм. писанныя имъ фрески Сикстинской часовни въ Римѣ. — Другой мастеръ былъ Беноццо Гоццоли, одинъ изъ самомилѣйшихъ и интереснѣйшихъ живописцевъ всего 15-го столѣтія. Ранніе труды этого художника, изъ которыхъ особенно должно привести фрески въ Богородичной часовнѣ Орвіэтскаго собора (съ 1457 г.) и въ обѣихъ церквахъ мѣстечка Монтефалько, близъ Фулиньіо (около 1450), еще довольно явственно выдаютъ въ немъ Фіэзолева ученика. Болѣе оригинальнымъ является онъ во фрескахъ, исполненныхъ въ Сан' Джиминьяно, неподалеку отъ Вольтерры, гдѣ повидимому онъ проживалъ съ 1465-го по 1468 или 69 г.; осо-

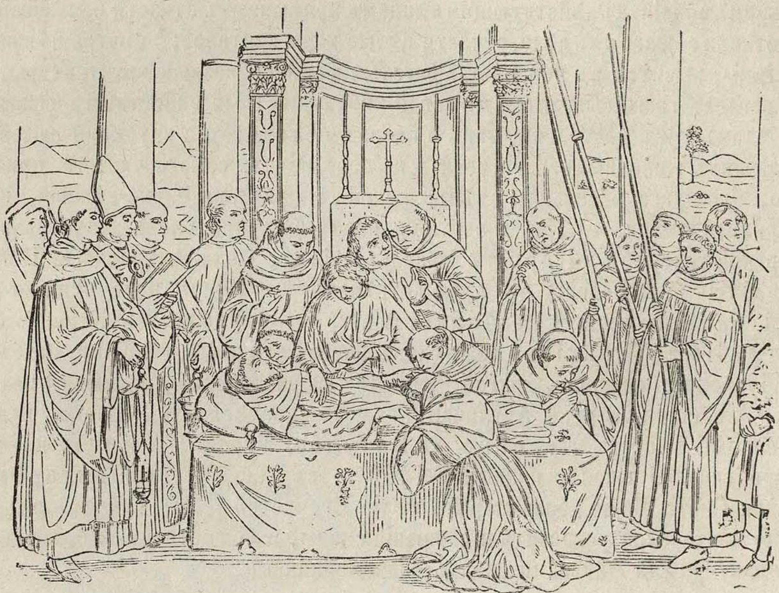
бенно замѣчательны тѣ изъ нихъ, которыми онъ украсилъ клиросъ Сант' Агостино (1465 г.), со сценами изъ житія блаженнаго Августина и съ бездною портретныхъ фигуръ, окружающихъ каждое его дѣяніе. Еще значительнѣй работы его въ часовнѣ дворца Медичи (нынѣ Риккарди) во Флоренціи; (несуществующій уже) запрестольный образъ этой часовни представлялъ поклоненіе волхвовъ, а по боковымъ стѣнамъ видно шествіе приближающихся царей-пастырей, — чрезвычайно многоличная и полная свѣтлой жизни картина. Но всего важнѣе колосальный циклъ фресковыхъ изображеній, которыя заполняютъ сѣверную стѣну Кампо-Санто въ Пизѣ почти сплошь и содержатъ въ себѣ ветхозавѣтныя исторіи отъ Ноя до Давида (писаны съ 1469 по 1485 г.).[1] Въ этихъ работахъ жизнь предстаетъ намъ въ удивительномъ обиліи; къ дѣйствующимъ лицамъ примыкаютъ отчасти ближайшіе соучастники общаго имъ дѣла, отчасти цѣлые хоры зрителей;[*] смотря по сюжету картины, высятся въ ней иногда богатыя и разнообразныя архитектуры, или же взглядъ вашъ выводится въ какой-нибудь пестрый окрестный пейзажъ, и при этомъ какъ постройки, такъ и пейзажъ оживляются группами людей или играющихъ животныхъ. Все носитъ на себѣ печать самаго чистаго, привольнаго, отраднаго веселья и вмѣстѣ какой-то привлекательно-нѣжной, цѣломудренной граціи. — Изъ досчатыхъ иконъ Беноццо очень значительно въ луврской галереѣ въ Парижѣ Прославленіе св. Ѳомы Аквинскаго. Нѣкоторыя другія произведенія его руки встрѣчаются, отчасти подъ чужими именами, въ Мюнхенѣ,[2] въ Лондонѣ и т. д. — Ученикомъ Беноццо было Дзенобіо де' Маккіавелли; одинъ образъ его работы 1473 г. находится въ Луврскомъ собраніи, другой, изящнѣе выработанный, перешелъ недавно изъ Флоренціи въ руки Англичанъ. — Одновременно съ Беноццо, привлекательный мастеръ Лоренцо да-Витербо, вѣроятно образовавшійся во флорентинской школѣ, написалъ 1469 г. въ одной часовнѣ витербской церкви Санта Марія делла-Верита́ житіе Пречистой Дѣвы, причемъ онъ особенно постарался уснастить и домашнія сцены, и общественныя событія полнохарактерными фигурами своихъ современниковъ.

На картинное изображеніе бытовой обстановки, выступившее у Беноццо Гоццоли, оказала повидимому нѣкоторое вліяніе и фландрская живопись (о которой послѣ); мы знаемъ по крайней мѣрѣ, что фламандскія картины нерѣдко встрѣчались и высоко цѣнились тогда въ Италіи; однакожь и концепція, и обдѣлка у самого Беноццо существенно отличны. Въ другихъ же, напротивъ, случаяхъ мы видимъ и болѣе положительное сближенье съ фландрскимъ направленіемъ, такъ наприм. у Алѐссіо Бальдовинетти (процвѣтавшаго около 1450-хъ годовъ). Ему принадлежитъ (недоконченная) фреска передняго двора св. Аннунціаты во Флоренціи, гдѣ обнаруживается эта именно наклонность и гдѣ такъ-называемыя околичности (аксессуары) выпол-

[1] Lasinio, Pitture a fresco del campo santo di Pisa. — [2] Запрестольный образъ съ фигурами въ натуральный ростъ, находящійся въ мюнхенской Пинакотекѣ, неоспоримо принадлежащій этому мастеру и помѣченный 1458 мъ годомъ, по каталогу приписанъ «Джоттино, родившемуся въ 1324, умершему въ 1356»! — О. М.

[*] Это именно хоры, лики, а не толпы.

нены съ неимовѣрнымъ тщанiемъ. — Подобныя же стремленiя замѣтны и у великаго ученика Алессiо, Доминика Гирландайо (1451—1495, сына Томмассо ди-Куррадо Бигорди), наприм. въ его фресковомъ образѣ блаженнаго Iеронима въ церкви Оньисанти во Флоренцiи (1480 г.), гдѣ также второстепенныя вещи написаны съ прямо-нидерландской тщательностью. То же встрѣчается и въ другихъ работахъ Гирландайо и повидимому вообще осталось не безъ влiянiя на художественное его развитiе. Однакожь стремленiе это не соблазнило его выступить изъ направленiя флорентинской школы; напротивъ, онъ держится за него съ еще бо́льшею, сосредоточеннѣйшей силою; начало, положенное Мазаччiо доводитъ онъ до благоуспѣшнаго конца и поэтому является однимъ изъ самоважнѣйшихъ мастеровъ этой



Изъ фрескъ Доминика Гирландайо въ церкви Санта Тринитà во Флоренцiи.

школы. Къ раннимъ работамъ его, кромѣ сейчасъ названныхъ, принадлежатъ: большая Вечеря въ трапезницѣ Оньисанти и Призывъ къ апостольству свв. Петра и Андрея въ Сикстинской часовнѣ въ Римѣ, — обѣ отличныя полнохарактерною живостью своей концепцiи. Но несравненно важнѣе два цикла фрескъ во Флоренцiи: одинъ въ часовнѣ Сассетти церкви Санта Тринитà — изъ житiя св. Франциска (1475 г.), другой въ клиросѣ церкви Санта Марiя Новелла—изъ житiй Богородицы и Крестителя Iоанна (1490). [1] Въ этихъ удивительныхъ созданiяхъ, особенно въ послѣднихъ, то указанное выше начало, чтобы окружать изображаемое событiе выхваченными изъ жизни портретными фигурами, ведетъ уже къ чрезвычайно эффектному

[1] Гравированные снимки въ Лазинiевомъ собранiи старофлорентинскихъ мастеровъ.

ріомическому развитію; всѣ фигуры сплошь носятъ на себѣ отпечатокъ благородной, степенной мужественности. Въ досчатыхъ его образа́хъ, которые можно найдти во флорентинскихъ галереяхъ, а также и заграницею, наприм. въ собраніяхъ мюнхенскомъ, парижскомъ и берлинскомъ, оригинальность его не вездѣ могла обнаружиться съ одинаковымъ значеніемъ, да и въ техническомъ отношеніи они вообще стоятъ гораздо ниже фрескъ; однако и между ними уцѣлѣло нѣсколько драгоцѣнныхъ экземпляровъ. — Учениками и помощниками Доминика Гирландайо были братья его Давидъ и Бенедетто; потомъ Франческо Граначчи и его шуринъ Бастіано Майнарди; живопись послѣдняго отличается оттѣнкомъ нѣжнѣйшаго чувства, какъ будто напоминающимъ умбрійскую школу. О главномъ Доминиковомъ ученикѣ, Микела́нджело, можно будетъ поговорить только впослѣдствіи.

Къ Доминику Гирландайо примыкаетъ сверхъ того нѣсколько прославленныхъ миніатюрныхъ живописцевъ флорентинской школы; наприм. Аттаванте, которому принадлежатъ картинки одного молитвослова парижской Библіотеки, и великолѣпнаго служебника, изготовленнаго для Матѳія Корвина (1485 г.), въ библіотекѣ брюссельской, а потомъ Герардо, которому приписываютъ между прочимъ библію Матѳія Корвина (1490 г.) въ ватиканской библіотекѣ и одинъ служебникъ въ Лаврентіевской библіотекѣ во Флоренціи (1494 г.). До сихъ поръ не открыто еще миніатюръ нѣсколько старѣйшаго миніатюриста, Дона Бартоломмео делла-Гатты; но какъ въ Ареццо, такъ и въ сосѣднемъ ему Кастильіоне Фіорентино, есть фрески и запрестольныя иконы этого мастера, которыя, держась въ стилѣ середины между Пьеромъ делла-Франческа и Лу́кою Синьіорелли, явно обличаютъ миніатюриста своимъ крайне тщательнымъ, почти даже робкимъ выполненіемъ.

У нѣкоторыхъ живописцевъ тосканской школы проглядываетъ ближайшее вліяніе тогдашней скульптуры особенно въ болѣе отчетливой, близкой уже къ пластичности, выработкѣ наготы. Къ таковымъ принадлежитъ вопервыхъ Андреа дель-Кастаньіо (около 1450 г.), — впрочемъ еще манерно-терпкій и мрачный, не радующій души художникъ. За тѣмъ, преимущественно два ваятеля, Андреа Вероккіо и Антоніо Поллаюоло, стремившіеся перенесть свои успѣхи по скульптурѣ и на живопись. Важнѣйшею картиной послѣдняго было Мученичество св. Севастьяна, прежде въ часовнѣ передняго притвора св. Аннунціаты во Флоренціи, а теперь въ лондонской Національной Галереѣ; другія произведенія его — въ Уффиціяхъ, между прочимъ двѣ очаровательныя картинки Геркулеса, торжествующаго надъ Антеемъ и надъ Гидрою; кромѣ того разсѣяны въ разныхъ собраніяхъ чрезвычайно милые и тщательно законченные образа̀, по большой части Мадонны съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, которые обыкновенно слывутъ подъ чьимъ-нибудь другимъ именемъ, и проч. Главная икона Вероккіо, Крещеніе Іисуса, — во флорентинской академіи. — Отличнымъ ученикомъ Вероккіо по части живописи былъ Лоренцо ди-Креди (1459—1537). Въ раннихъ своихъ произведеніяхъ онъ стоитъ довольно близко къ учителю, но въ позднѣйшихъ развертывается у него какой-то пріятно-нѣжный, задушев-

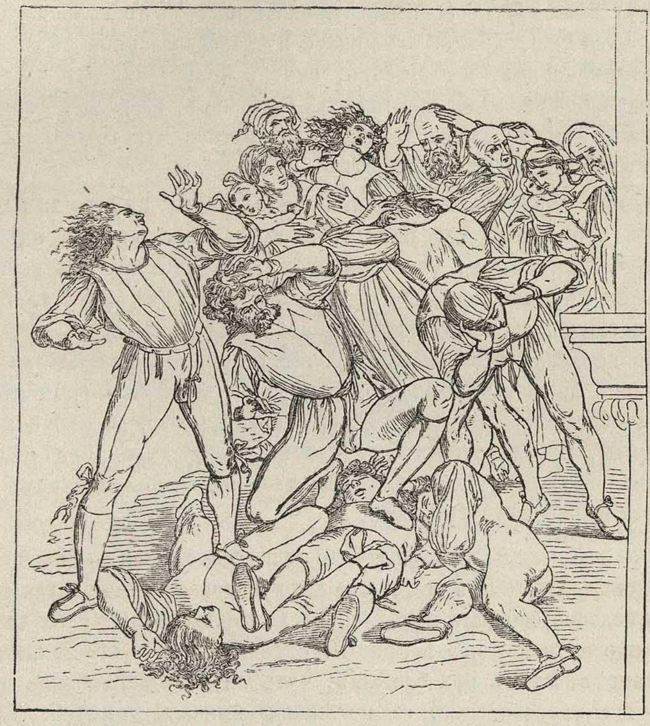
ный элементъ, не совсѣмъ независимый отъ вліянія величайшаго и свободнѣйшаго соученика его, Леонардо да-Винчи (о которомъ послѣ). Главныя работы Лоренцо находятся во флорентинскихъ галереяхъ, въ пистойскомъ соборѣ, въ Луврѣ и въ англійскихъ собраніяхъ.

Именно здѣсь слѣдуетъ еще помѣстить ученаго Пьера делла-Франческу, изъ Борго Сан' Сеполькро. Онъ процвѣталъ около середины 15-го столѣтія и кажется образовался отчасти во Флоренціи, по Мазаччіо, преимущественно же по Падуанцамъ (см. ниже); мастеръ на перспективу, онъ охотно задается трудными раккурсами и рѣшаетъ свою задачу какъ не льзя успѣшнѣе. Съ сильною, полною жизни концепціей соединяетъ онъ самую тонкую законченность, нѣжную деликатность тона и мягкій, гармоническій колоритъ. Главные труды его находятся въ Борго Сан' Сеполькро; особенно замѣчательны здѣсь фрескъ Воскресенія Христова въ нынѣшнемъ магазинѣ Ссудной Кассы (Монте ди-Піэта) и запрестольный образъ (Милосердія Божіей Матери) въ молельнѣ тамошняго госпиталя. Ризница урбинскаго собора обладаетъ изъ работъ его прекраснымъ Бичеваніемъ Христа, флорентинскія Уффиціи превосходными портретами Федерига ди-Монтефельтро и его супруги. Но главное его произведеніе — фрески въ клиросѣ церкви св. Франциска въ Ареццо. — Ему соревнуетъ доминиканецъ Бартол. Коррадини (Фра Карневале), котораго лучшая работа, Мадонна съ Младенцемъ въ сопровожденіи ангеловъ, находится въ миланской Брерѣ. — Важнѣе былъ ученикъ Пьера, Лука Синьіорелли изъ Кортоны (род. около 1441, умеръ послѣ 1524 г.). Лука энергически усвоилъ себѣ направленіе учителя и примѣнилъ его чрезвычайно удачно къ сейчасъ только указанной, тщательной разработкѣ наготы; притомъ въ созданіяхъ его паритъ высокое, благородное вдохновенье, которое всегда невольно поражаетъ и захватываетъ душу зрителя. Въ такомъ родѣ обдѣланы уже и главныя произведенія ранней его эпохи, написанныя имъ фрески Сикстинской часовни въ Римѣ (Путешествіе Моисея съ Зефорою и послѣднія событія его жизни). Но полную свою силу и всю мастерскую художественность развернулъ онъ въ большихъ стѣнныхъ фрескахъ орвіэтскаго собора, гдѣ изобразилъ конецъ міра, свѣтопреставленіе (т. е. Исторію Антихриста, Воскрешеніе Мертвыхъ, Адъ и Рай). [1] Разныя другія работы его руки можно видѣть въ Кортонѣ, между прочимъ — торжественно-прекрасную Вечерю въ клиросѣ собора. Къ самымъ позднимъ трудамъ его принадлежатъ девять фрескъ изъ житія св. Бенедикта, въ монастырскомъ дворѣ Монте Уливето Маджоре, близъ Бонконвенто. Изъ запрестольныхъ его иконъ, замѣтно впрочемъ уступающихъ въ значеніи фрескамъ, важнѣйшею можно назвать ту, что въ часовнѣ св. Онуфрія, въ перуджинскомъ соборѣ (1484 г.). — Главнымъ подражателемъ этого мастера былъ Джироламо Дженга.

Въ заключеніе должно привести двухъ еще художниковъ тосканской школы, принадлежащихъ концу этого періода: Пьера ди-Козимо (1441—1527),

[1] Очерки у della Valle, Storia del duomo d' Orvieto.

ученика Козимо Росселли, также старавшагося о выработкѣ наготы и о мягкой моделлировкѣ; но дѣло въ томъ, что ему недостаетъ чувства изящнаго, и притомъ онъ всегда почти слишкомъ укорачиваетъ пропорціи своихъ фигуръ. — Потомъ — Рафаэллина дель-Гарбо (1476—1524), ученика Филиппино Липпи; подобно Бастіану Майнарди и Лоренцо ди-Креди онъ отличался задушевно-мягкою концепціей, когда не впадалъ въ довольно опро-



Изъ фрескъ Синьіорелли въ орвіэтскомъ соборѣ.

метчивое подражаніе учителю. Пріятныя произведенія ранней его эпохи есть въ берлинскомъ музеѣ. Впослѣдствіи старался онъ, впрочемъ безуспѣшно, примкнуть къ болѣе свободному направленію 16-го столѣтія.

Умбрійская школа, стоящая въ средней Италіи рядомъ съ тосканскою, развивается подъ многоразличными вліяніями, въ которыхъ играютъ роль и верхнеиталійскія школы. Поэтому мы напередъ обратимся къ послѣднимъ.

§ 2. Верхнеиталійскія школы. [1]

Въ верхнеиталійской живописи 15-го столѣтія кажется преобладало сначала направленіе къ болѣе мягкой концепціи и обдѣлкѣ, — что впрочемъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 67, A; 69.

замѣтно и изъ дошедшихъ до насъ указаній относительно тамошнихъ работъ 14-го вѣка. На этотъ художественный типъ должны были имѣть значительное вліяніе нѣмецкіе, и притомъ особенно кёльнскіе живописцы, трудившіеся не только въ Венеціи (II, 195), но также еще въ Падуѣ и въ разныхъ другихъ мѣстахъ.[1] Теперь настаетъ однако совершенно противоположное направленье, и именно такое, которое основывается на изученіи античной скульптуры и перспективы и соединяетъ съ этимъ терпкій часто реализмъ. Но въ позднѣйшую пору вѣка вдругъ всплываетъ опять наверхъ то первоначальное направленіе, хотя уже, правда очищенное и преобразованное только-что указанными стремленьями, и слагается, смотря по различнымъ частямъ края или индивидуальнымъ особенностямъ художниковъ, на разнообразные лады, гдѣ отличаясь нѣжной задушевностью, гдѣ мягкой чувственностью, гдѣ наконецъ веселой и пріятной игривостью.

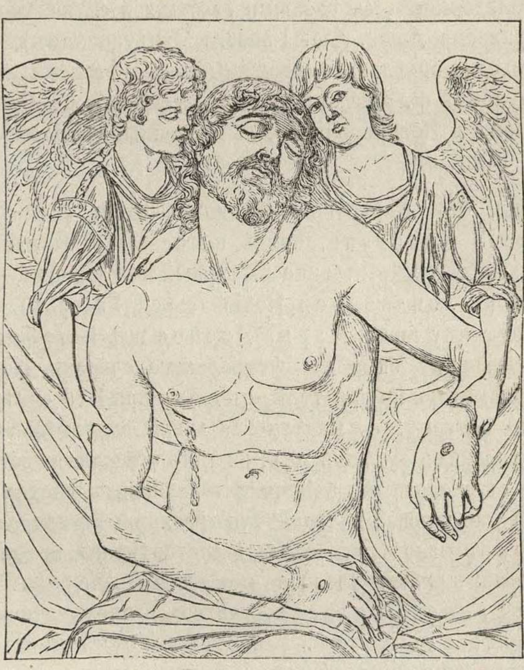
Важнѣйшимъ гнѣздомъ живописной дѣятельности, именно за порѣшающія дѣло десятилѣтія, около середины 15-го вѣка, была Падуа. Здѣсь, благодаря связи съ знаменитымъ университетомъ, изученіе перспективики съ примѣненіемъ ея къ живописи, шло еще ревностнѣй чѣмъ даже во Флоренціи; съ этимъ соединялось такое изученіе античной скульптуры, при которомъ совершенно небрегли идеальною стороной концепціи, позабывали коренное начало жизни, но зато стремились по мѣрѣ силъ усвоить себѣ отчетливую точность изображенія, богатство декоративной части, а также костюмъ и самые сюжеты. Впослѣдствіи этому пластическому стремленію падуанскихъ живописцевъ новую пищу доставилъ пожалуй и Донателло своимъ пребываніемъ и своими работами въ Падуѣ.

Основателемъ школы называютъ Франческо Скварчіоне (1394—1474) и расказываютъ объ немъ, что для преподаванія искусства онъ составилъ значительное собраніе памятниковъ античной скульптуры, для чего совершилъ даже путешествіе въ Грецію. Главная заслуга его заключалась кажется именно въ этомъ преподаваніи; чуть ли не единственное вполнѣ достовѣрное его произведенье, съ подлинною именной помѣтой, Мадонна съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, у графа Ладзары въ Падуѣ, пріятно по своей характеристикѣ и такой отчетливой выработкѣ въ формахъ, которая указываетъ уже на вліяніе великаго ученика его, Мантеньи.[2]

Первоклассным мастеромъ школы Франческа Скварчіоне былъ одинъ изъ самыхъ благородныхъ и величавыхъ художниковъ 15-го столѣтія, Андреа Мантенья (1431—1506), родомъ Падуанецъ, трудившійся потомъ въ Мантуѣ. Раннія его произведенія правда еще носятъ на себѣ оттѣнокъ

[1] Сельватико въ своей книгѣ о Франческо Скварчіоне (Padua 1839) приводитъ какого-то Джованни Нѣмчина, потомъ Джироламо и Никколо той же націи въ 1441 году, а въ слѣдующемъ — Мартино да-Колонію (изъ Кёльна) и Рицо (Генриха) д' Алеманья (изъ Германіи), также Джованни д' Алеманья, въ 1445 — Бартоломмео д' Алеманья, и т. д. —
[2] Напротивъ, другой образъ того же собранія, блаженный Іеронимъ, съ четырьмя отдѣльными святыми (послѣдніе на золотомъ фонѣ), дотого старобытенъ, непригляденъ и сухъ, что, если онъ въ самомъ дѣлѣ руки Скварчіоне, — и въ такомъ случаѣ, разумѣется, юношеская его работа, — то между нимъ и названною выше Мадонною лежитъ просто цѣлая бездна. — О. М.

видимо усильнаго труда, терпкой строгости; сообразно одностороннему пластическому изученію, являются они болѣе какъ бы изваянными рѣзцомъ, нежели писанными кистью; колоритъ сухъ и непригляденъ; стремленіе къ отчетливому выраженію характера еще увлекало его, подобно Донателло, за грань благородства и красоты. Одною изъ важнѣйшихъ работъ такого рода должно между прочимъ назвать драгоцѣнный запрестольный образъ св. Луки съ одиннадцатью вокругъ стоящими святыми (начатый въ 1453 г.), который изъ церкви Санта Джустина въ Падуѣ перешелъ потомъ въ миланскую Бреру. Впослѣдствіи жесткости эти смягчились самымъ отраднымъ образомъ; необыкновенная чистота рисунка и въ высшей степени достойный стиль композиціи, болѣе нѣжности въ колоритѣ и моделлировкѣ, изящнѣйшее сочетаніе достоинства съ кротостью въ характерахъ, придаютъ этимъ произведеніямъ высокую прелесть. Картины его вообще можно раздѣлить на такія, которыхъ сюжетъ взятъ прямо изъ антика, и на такія, которыя при-



Піэта Андр. Мантеньи. По оригиналу берлинскаго музея.

надлежатъ области христіанскаго созерцанія. Обширнѣйшею работой въ первомъ родѣ слѣдуетъ назвать рядъ девяти большихъ картинъ, писанныхъ на холстѣ водяными красками (но къ сожалѣнію слишкомъ искаженныхъ зарисовкой); онѣ изображаютъ тріумфъ Цезаря и находятся теперь въ Англіи, въ за́мкѣ Гамтонкортъ; въ нихъ чрезвычайно удачно соединена глубокая погруженность въ смыслъ древности съ наивнымъ жизнесозерцаньемъ вообще. Разныя картины меньшей величины примыкаютъ къ этому же направленію; особенно важно по своей тончайшей и пріятнѣйшей выработкѣ изо-

браженіе Парнасса въ парижскомъ музеѣ. Сюда принадлежатъ отчасти и фрески, которыми (въ 1474 г.) онъ украсилъ герцогскій дворецъ въ Мантуѣ и изъ которыхъ кое-что хорошо сохранилось до сихъ поръ. Между церковноживописными произведеніями его юности слѣдуетъ вопервыхъ выставить большой циклъ фрескъ, исполненный А. Мантеньею и другими учениками Скварчіоне (Боно изъ Феррары, Ансуино изъ Форли́ и Никколо̀ Пиццоло) въ часовнѣ св. Іакова и Христофора эремитской церкви въ Падуѣ и представляющій житія памянутыхъ святыхъ. Потомъ, также изъ ранней его эпохи, величественный напрестольникъ надъ главнымъ алтаремъ св. Зенона въ Веронѣ, котораго пределлы находятся въ Луврѣ и въ турскомъ музеѣ; такъ-называемую Піэта̀ (тѣло пострадавшаго Спасителя между двухъ ангеловъ) въ берлинскомъ музеѣ, полную глубочайшаго чувства и въ высшей степени благородную; «Мадонну делла-Витторія» (1495 г.) въ парижскомъ музеѣ, запрестольный образъ, представляющій Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, съ разными святыми и съ колѣнопреклоненнымъ вдателемъ (маркизомъ Джов. Фр. Гонзага Мантуанскимъ), величаво-поэтическое и превосходно обдѣланное произведеніе; драгоцѣнный запрестольный же образъ въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій, съ Поклоненіемъ волхвовъ, Обрѣзаніемъ и Воскресеніемъ, выполненный чуть не съ миніатюрной утонченностью; и мн. ин.

Другіе ученики Фр. Скварчіоне далеко не столь значительны; таковъ наприм. Грегоріо Скьявоне, очень щеголеватый въ подробностяхъ, но манерный, неизящный, даже странно вычурный въ главномъ (Запрестольный образъ его руки въ лондонской Національной Галереѣ). Тамъ же находимъ сродственную ему кисть Марка Дзоппо изъ Болоньи въ образкѣ св. Доминика, перешедшемъ сюда изъ феррарскаго собранія Костабили; менѣе удачна икона Богоматери на престолѣ, съ двумя при Ней святыми (1471 г.), въ берлинскомъ музеѣ. — Падуанская школа значительно подѣйствовала на многихъ феррарскихъ художниковъ, но такъ-какъ она повстрѣчалась здѣсь въ то же время съ инородными вліяніями тосканскихъ мастеровъ, то феррарская школа рано уже пришла къ сочетанію различныхъ направленій. О Стефано да-Феррара мало можно сказать достовѣрнаго, потому что приписываемыя ему на родинѣ работы очевидно позднѣйшей уже руки. [1] За тѣмъ принадлежитъ сюда Галассо Галасси, учитель и предшественникъ Козимо Туры, прозваннаго иль-Козмѐ. У послѣдняго выступаетъ свойственный Феррарцамъ фантастическій оттѣнокъ, доходящій иногда до преизбытка и до безвкусія. Одно изъ лучшихъ его произведеній у сэр' Чарлза Истлека въ Лондонѣ; другія въ собраніи Костабили въ Феррарѣ; два превосходныхъ (прежде бывшихъ) створа къ органамъ въ тамошней соборной церкви. Тамъ же сверхъ-того есть довольно манерныя фрески его въ палаццо Скандіана (Скифанойя). [2] Невпримѣръ значительнѣй Франческо Косса, трудившійся

[1] Въ миланской Брерѣ приписываютъ ему два большихъ запрестольныхъ образа, изъ которыхъ одинъ высокой и величественной красоты. Но онъ кажется возникъ не ранѣе 1480-го г. и занимаетъ середину между Мантеньею и Лоренцомъ Коста въ лучшую его пору. — О. М. — [2] Гораздо благороднѣе, съ мастерской опредѣлительностью формъ, съ вели-

въ Болоньѣ; тамошняя Пинакотека обладаетъ великолѣпною запрестольною иконой его работы, представляющею Мадонну на тронѣ со св. Іоанномъ, св. Петроніемъ и колѣнопреклоненнымъ вдателемъ, 1474 г. Изъ его школы вышелъ Лоренцо Коста, миловидный художникъ, который, при великомъ дарѣ усвоенія, слѣдуетъ въ ранней юности по стопамъ Мантеньи и еще болѣе по стопамъ Туры (св. Севастьянъ его руки съ собраніи Костабили въ Феррарѣ), а въ зрѣлыхъ лѣтахъ удивительно подходитъ къ Франчіи и потомъ къ Перуджино. — Далѣе, къ послѣдователямъ падуанской школы принадлежитъ Мелоццо да-Форли́, котораго называютъ въ то же время ученикомъ Пьера делла-Франчески. Главный трудъ его — образъ Вознесенія Христова (1472 г.), писанный на потолкѣ одной часовни въ храмѣ св. Апостолъ въ Римѣ; при перестройкѣ часовни нѣкоторыя части этого образа, отличающіяся смѣлымъ рисункомъ раккурсныхъ фигуръ, чрезвычайно вѣрнымъ природѣ формоочертаніемъ, величавою красотой и вмѣстѣ граціей, перенесены были въ квиринальскій дворецъ и въ ризницу Петровской церкви. Другая фреска, представляющая назначеніе Платины въ библіотекари папою Сикстомъ IV-мъ, въ ватиканской галереѣ, удивительно жестка и рѣзка въ формахъ, къ чему присоединяется еще мутный колоритъ.

Падуанская школа нашла себѣ многихъ послѣдователей также и въ Ломбардіи, [1] особенно въ Миланѣ. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ назвать: Винченцо Фоппу старшаго (ум. 1492 г.), изъ Брешіи; Мученичество св. Стефана въ галереѣ Брера въ Миланѣ принадлежитъ позднѣйшей его порѣ; но лучшая изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ работъ его, небольшое Распятіе въ бергамской академіи, относится напротивъ къ 1456 г.; кромѣ того много фрескъ его кисти въ одномъ залѣ бывшаго монастыря св. Варнавы въ Брешіи (что̀ нынѣ типографія). Онъ оказалъ рѣшительное вліяніе на школы родного своего города, а также Милана, Кремы и Тревиліо; такъ былъ онъ наприм. учителемъ двухъ главныхъ тревильянскихъ мастеровъ, Бернардина Буттиноне и Бернардина Ценале, которые въ 1507 г. выполнили въ приходской церкви городка Тревиліо первокласное свое произведеніе, — большую, многосложную запрестольную икону, а ранѣе того — циклъ фрескъ въ церкви Сан' Піэтро ин' Джессате въ Миланѣ (во второй и третьей часовнѣ слѣва). Лучшій изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ образовъ Буттиноне — небольшая чрезвычайно изящно выполненная Мадонна со святыми и ангелами на островкѣ Изола Белла. Не такъ рѣдки произведенія Ценале, встрѣчающіяся иногда съ именною его помѣтой, но часто смѣ-

кою естественною правдой и съ превосходнымъ ктому колоритомъ выступаетъ другой писавшійтамъ мастеръ, навѣрно подъ вліяніемъ Пьера делла Франчески; я готовъ бы былъ назвать его Эрколе да-Феррара старшимъ. — О. М.

[1] Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt, 1838, № 66 и сл.

шиваемыя и съ работами другихъ мастеровъ. [1] — Въ совмѣстныхъ трудахъ обоихъ этихъ художниковъ участвовалъ повидимому также еще живописецъ и архитекторъ Винченцо Чиверкіо изъ Кремы, работавшій почти влоть до 1535 г. и напрасно принимаемый за ихъ учителя. Кромѣ фрескъ въ Палаццоло, одно изъ главныхъ его произведеній Піэта въ Сант' Алессандро, и подобный же образъ въ храмѣ Сан' Джованни Эванджелиста въ Брешіи, невѣрно приписываемый Джованни Беллини. — Наконецъ, какъ послѣдователя Ценале, надо еще назвать очень слабаго впрочемъ Бернардина деи-Конти, и какъ послѣдователя Фоппы — Фіораванте Феррамолу (Благовѣщеніе надъ главнымъ порталомъ церкви дель-Кармине въ Брешіи).



Увѣнчаніе Царицы Небесной, Боргоньіоне, въ миланской церкви Сан' Симпличіано.

О превозносимомъ похвалами звѣрописцѣ Микелино, равно какъ и объ Агостинѣ ди-Брамантино (?), котораго самое существованіе сомнительно, не знаемъ мы навѣрно ничего; такъ же мало у насъ свѣдѣній о выполненныхъ въ Миланской области произведеніяхъ ученика его по живописи (?), знаменитаго архитектора Браманте. Напротивъ, многое дошло до насъ отъ ученика послѣдняго, Бартоломмео Суарди, прозваннаго

[1] Невѣрно приписывается ему большая прекрасная картина съ семействомъ Людовика Сфорцы въ миланской Брерѣ. — О. М.

также Брамантиномъ. Лучшая пора его захватываетъ уже не малую долю 16-го столѣтія (онъ былъ еще живъ въ 1529 г.); тѣмъ не менѣе его произведенія носятъ на себѣ по преимуществу характеръ предшествовавшей эпохи. Это художникъ съ большимъ талантомъ, особенно что касается вполнѣ выработанной моделлировки, но онъ бьетъ болѣе на поразительность, на казистость, чѣмъ на изящество и простоту. Главное произведеніе его кисти — (сильно потерпѣвшая) Піэта надъ входомъ въ миланскую церковь Сан' Сепителькро; другія можно видѣть въ Брерѣ, въ Миланѣ же. Прелестнѣйшимъ художникомъ миланской школы должно признать Амброджо ди-Фоссано, прозваннаго Боргоньіоне, который обязанъ Ценале не только уроками въ живописи, но и художественнымъ возбужденьемъ. Изъ работъ этого чрезвычайно привлекательнаго мастера исчезаетъ уже падуанскій стиль и мѣсто его заступаетъ вышеуказанная первобытная мягкость, въ неразрывной связи съ выраженіемъ самаго очаровательнаго благодушія и кротости, искренняго чувства и цѣломудренной чистоты. Въ Чертозѣ, близъ Павіи, написано имъ значительное число фресокъ и алтарныхъ иконъ, между прочимъ прекрасный запрестольный образъ распятаго Спасителя (1490 г.); другія его работы находятся въ миланскихъ церквахъ, Сан' Симпличіано, Сант' Эвсторджіо, и два превосходныхъ образа въ берлинскомъ музеѣ. — Сюда принадлежитъ еще другой миланскій мастеръ конца 15 го столѣтія, Джованни Донато Монторфано, ученикъ Фоппы, написавшій 1495 г. въ трапезницѣ храма Санта Марія делле-Граціэ въ Миланѣ, насупротивъ Леонардовой Тайной Вечери, хорошо сохранившійся большой фрескъ многоличнаго и драматически-оживленнаго Распятія.

Въ то же самое время развиваются зачатки школъ кремонской и павійской, изъ которыхъ въ первой является значительный мастеръ Фаціо Бембо ди-Валь д' Арно, написавшій 1464-го г. на одномъ столпѣ церкви Сант' Агостино въ Кремонѣ портреты въ натуральный ростъ колѣнопреклоненныхъ Франчески Сфорцы и супруги его Біанки Висконти, въ манерѣ, подходящей къ Пьеру делла-Франческѣ и къ Мелоццо да-Форли. За нимъ слѣдуютъ Боккачіо Боккачино, Томмазо де-Алени, прозванный иль-Фадино, Альтобелло Мелоне и другіе. — Въ Павіи Пьеръ Франческо Сакки, котораго Распятіе 1514 г. находится въ Берлинѣ, а образъ 1516 г. въ луврской галереѣ. Болѣе раннія произведенія отчасти въ Генуѣ, Савонѣ и т. д. Потомъ Лоренцо ди-Павія (образъ 1513 г. въ Луврѣ) и мн. др.

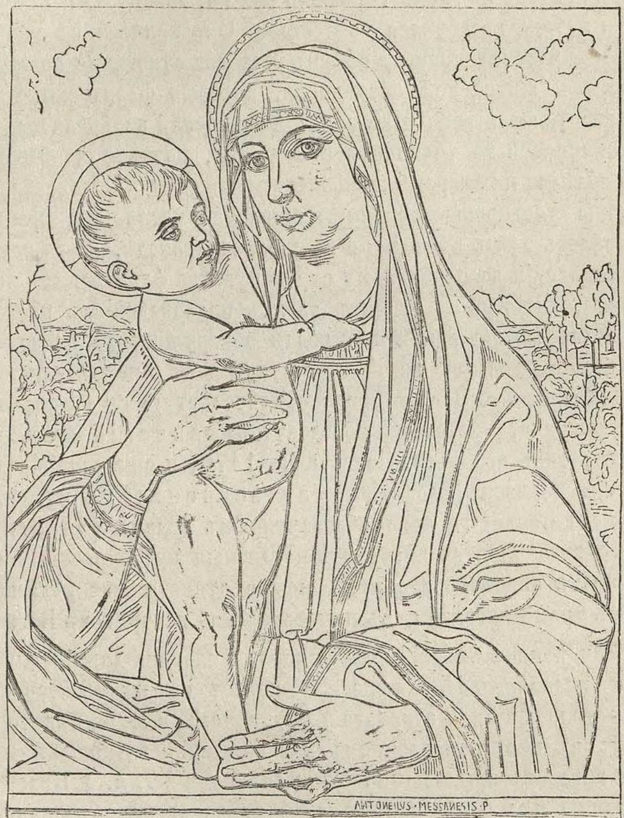
У другихъ ломбардскихъ мастеровъ, которыхъ лучшая пора принадлежитъ исходу 15-го вѣка, еще болѣе проступаетъ стремленіе къ глубокой задушевности и искренности выраженія, мѣстами иногда съ сильнымъ преувеличеньемъ въ подробностяхъ, но часто и весьма знаменательно въ цѣломъ. Такъ наприм. у Джованни Массоне, изъ Алессандріи, и у Франческо Біанки Феррари (прозваннаго иль-Фрари, ум. въ 1508 г.), изъ Модены. Въ парижскомъ музеѣ есть по одному прекрасному напрестольнику каждаго изъ двухъ этихъ мастеровъ. [1] — То же замѣтно у Піэмонтца Мак-

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 420.

рино д' Альбы (около 1500-хъ годовъ); главная его работа въ Чертозѣ близъ Павіи, 1496 г.; разныя другія въ туринской галереѣ; одна — въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ. Оно замѣтно и въ произведеніяхъ семьи Мадзуоли, особенно Филиппа Мадзуоли, въ Пармѣ; руки послѣдняго есть между прочимъ нѣсколько портретовъ въ Брерѣ миланской, въ палаццо Дорія въ Римѣ и въ неапольскомъ музеѣ; всѣ они отличаются терпкимъ реализмомъ, но глубокою выразительностью и хорошимъ рисункомъ. — Значительнѣйшими мастерами этого направленія являются братья Альбертино и Мартино Піацца изъ Лоди. Они бо́льшею частію работали собща; Альбертино изъ нихъ старшій и вмѣстѣ старобытнѣйшій, Мартино — меньшой, болѣе развитый и геніальный; тѣ части ихъ работъ, которыя слѣдуетъ приписать послѣднему, нерѣдко отличаются такою пріятностью и красотой, что достойны стать на ряду съ произвеніями лучшихъ мастеровъ 16-го вѣка. Важнѣйшія работы ихъ: напрестольникъ въ церкви делль' Инкороната въ Лоди (часовня св. Антонія); напрестольникъ же въ тамошней церкви св. Агнесы, и особенно тотъ, что написанъ ими для главнаго алтаря церкви делль' Инкороната въ Кастіоне или Кастильіоне, въ трехъ часахъ пути отъ Кремы.

Въ Венеціи, во второй половинѣ 16-го столѣтія, направленіе падуанской школы прежде всѣхъ рѣшительно усвоилъ себѣ Бартоломмео Виварини. Меньшой братъ вышеупомянутаго Антонія Виварини, онъ стоитъ въ совершенномъ противорѣчіи съ его старобытнымъ, но выработавшимся до мягкой и можно-сказать тающей прелести стремленіемъ; рисунокъ его отчетливъ и строгъ, со всею свойственной Падуанцамъ односторонностью, колоритъ не всегда пріятенъ; зато вноситъ онъ въ венеціанское искусство болѣе полную жизни характеристику, да нѣтъ у него иногда недостатка и въ подлинно высокомъ достоинствѣ. Самый ранній изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ образо́въ его, 1450 г., въ болоньской Пинакотекѣ, написалъ онъ вмѣстѣ съ своимъ братомъ, Антоніемъ. Другія работы его руки не рѣдки въ венеціанскихъ церквахъ и собраніяхъ (въ Санта Марія де' Фрари, въ Санти Джованни э Па́оло, въ Академіи и проч.). — Похожъ на него, даже иногда еще жёстче, но при этомъ чрезвычайно привлекателенъ богатствомъ аксессуаровъ и значительностью, характерностью своихъ фигуръ, только по временамъ впадающихъ въ утрировку, былъ образовавшійся навѣрно въ муранской школѣ Карло Кривелли, чьи огнеколоритные главные труды всѣ соединены въ миланской Брерѣ. Другія его произведенія есть въ Асколи (Мадонна со святыми въ соборномъ храмѣ, тамъ же Іисусъ на крестѣ; Мадонна въ церкви Сан' Грегоріо 1471 г.). Впрочемъ бо́льшая часть образо́въ, приписываемыхъ ему въ Асколи, принадлежитъ кисти сродника его (брата?) Витторе Кривелли, который мельче въ характерахъ и тупѣе въ колоритѣ и

обдѣлкѣ. [1] Также и въ анконской мархіи есть множество произведеній, писанныхъ обоими художниками совмѣстно. — Луиджи Виварини, сравнительно позднѣйшій мастеръ изъ семьи этого имени, вышедши изъ того самаго направленья, развивается уже до болѣе свободной граціи. (Образа́ его въ Санта Марія де' Фрари и въ Академіи). [2] У Фра Антоніо да-Неграпонте этотъ стиль также значительно умѣряется нѣжностью. (Главный его образъ въ Сан' Франческо делла-Винья).



Мадонна Антонелло да-Мессина. По оригиналу берлинскаго музея.

Слишкомъ одностороннее усвоеніе падуанскихъ стремленій въ Венеціи вскорѣ смягчилось однакожъ къ своей выгодѣ и доработалось до новаго, своеобразнаго можно-сказать развитія. Такому обороту дѣла конечно споспѣше-

[1] Въ Асколи же трудился одинъ ученикъ Кривелли, Піэтро Аламанни, написавшій тамъ въ церкви Сан' Джакомо Мадонну со святыми и другую Мадонну въ церкви Санта Марія делла-Карита̀ 1489 г.; подобные же образа есть въ церквахъ Санта Кроче, Сант' Анджело Кусто́де и Сан' Доме́нико, гдѣ живописецъ самъ именуетъ себя ученикомъ Кривелли. Сравни Schulz, Unteritalien. — [2] Драгоцѣнный образокъ его руки́ въ мюнхенской Пинакотекѣ слыветъ тамъ за произведеніе Мантеньи. — О. М.

ствовали опять разнородныя вліянія. Въ числѣ ихъ не маловажную роль играетъ тѣсная связь Джентиле да-Фабріано со старикомъ Джакопо Беллини. Особенно же существенное вліяніе оказала повидимому съ своей стороны тогдашняя фландрская живопись; мы ознакомились уже съ несомнѣннымъ дѣйствіемъ ея у Флорентинцевъ, въ Венеціи выступаетъ оно гораздо прямѣе и разительнѣй. Посредникомъ его является здѣсь особый мастеръ, Антонелло да-Мессина, который около середины 15-го столѣтія отправился во Фландрію ко главѣ тамошней школы, Іоанну ван' Эйку, образовался у него и потомъ водворился въ Венеціи. Онъ принесъ съ собою полное любви и какъ бы разсчитанное на обманъ чувства отношеніе ко всѣмъ тѣмъ принадлежностямъ житейской обстановки, которыя фландрскимъ художникомъ заблагоразсудилось ввести въ кругъ живописной изобразительности; но равномѣрно принесъ и то техническое средство, которое необходимо было для подобной обдѣлки и котораго итальянскому искусству недоставало до сихъ поръ, — именно усовершенствованную живопись масляными красками. Но все это принялось здѣсь отнюдь не въ ущербъ свободѣ, безъ всякаго ближайшаго примкновенія къ особенному строю чувства фландрскихъ мастеровъ; самъ Антонелло, который въ раннихъ своихъ произведеніяхъ является еще вполнѣ ученикомъ Іоанна ван' Эйка, вездѣ обнаруживаетъ въ позднѣйшихъ совершенно независимый уже типъ, точно такъ какъ и послѣдующіе мастера венеціанскаго искусства. Это особенно свидѣтельствуютъ тѣ подписныя работы этого художника, * которыми обладаетъ берлинскій музей: портретъ 1445 г., насупротивъ его — св. Севастьянъ 1478, и еще одна Мадонна. Потомъ прекрасный образокъ Распятія въ антверпенскомъ музеѣ, съ именемъ мастера и не совсѣмъ ясно обозначеннымъ годомъ (1455?). Въ другихъ мѣстахъ рѣдко удается встрѣтить подлинныя произведенія Антонелло; къ числу важныхъ образовъ его руки можно отнести еще тѣло пострадавшаго Іисуса съ тремя ангелами, въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ. [1]

Вотъ посреди какихъ условій венеціанская живопись доработалась до высокой прелести подконецъ 15-го вѣка. Что касается внѣшней стороны исполненія, много осталось въ ней занятаго у Падуанцевъ, именно нѣкотораго рода полуантичность въ пространственномъ расположеніи алтарныхъ иконъ, въ представленіи ангеловъ крылатыми нагими отроками и т. п. У Нидерландцевъ взяла она сродную имъ болѣе живую обдѣлку аксессуаровъ, наприм. пейзажныхъ частей картины, и предметы эти выполняла обыкновенно такъ, что изображеніе драматично-историческихъ событій по необходимости подходило нѣсколько къ такъ-называемому жанру. Школа вполнѣ уже проявляетъ весь свойственный ей геній, преимущественно налегая на изображеніе прекраснаго, счастливаго и достойнаго существованія и производя этимъ не

* То-есть завѣренныя собственной его подписью.

[1] Объ Антонелло см. Deutsches Kunstblatt 1851, стр. 421. — Произведенія Антонелло часто смѣшиваются съ работами другихъ художниковъ: такъ, кромѣ одного помѣченнаго именемъ, чрезвычайно изящнаго и законченнаго мужского портрета въ собраніи покойнаго графа Пурталеса въ Парижѣ, и другого, принадлежащаго маркизу Тривульци въ Миланѣ, есть еще совсѣмъ невѣрно приуроченная картина его въ палаццо Боргезе въ Римѣ и у покойнаго графа Локисъ (Lochis), близъ Бергамо. — О. М.

столько неземное, сколько торжественно-идеальное или вполнѣ отрадное впечатлѣніе. Этому существенно содѣйствовалъ и цвѣтущій ея колоритъ, хотя часто еще слишкомъ игривый. Въ венеціанскихъ церквахъ и собраніяхъ находятся важнѣйшіе образцы тогдашней живописной школы; изъ числа другихъ мѣстъ особенно берлинскій музей представляетъ значительный выборъ дѣйствительно цѣнныхъ и притомъ по большой части подписныхъ ея произведеній.

Отличнѣйшимъ мастеромъ этой школы, въ чьихъ созданіяхъ всего очаровательнѣе отразились упомянутыя ея качества, былъ Джованни Беллини (1426—1516). Первымъ своимъ образованіемъ обязанъ онъ муранской школѣ; онъ потомъ рано переѣхалъ съ отцомъ въ Падуу, гдѣ шуринъ его,



Мадонна Джов. Беллини въ венеціанской академіи.

Мантенья, такъ сильно на него подѣйствовалъ, что его раннія работы часто слывутъ за Мантеньины. Выраженіе, то кроткой важности, то дѣтски-беззаботнаго веселья, дѣлаютъ его необыкновенно милымъ. Главные труды его въ ризницахъ церквей Санта Марія де' Фрари (1488 г.) и Реденторе, въ Санти Джованни э Паоло, въ Сан' Цаккарія (1505), въ Сан' Сальваторе (Христосъ въ Эммаусѣ, торжественный и грандіозный, съ роскошнѣйшимъ при этомъ колоритомъ), въ Сан' Джованни Кризостомо (1513), въ вышеназванныхъ собраніяхъ, въ травскомъ соборѣ въ Далмаціи (1489) и т. д. — Старшій (?) его братъ, Джентиле Беллини (1421 или 1427—1501), отли-

чается немного болѣе старобытнымъ направленіемъ и меньшею глубиной характера. (Венеціанская академія и Брера въ Миланѣ). — Прекрасный еще мастеръ былъ Марко Базаити, близкій къ Джованни Беллини, но нѣсколько больше наклонный къ направленію Бартоломмео Виварини. (Академія и Санта-Марія де' Фрари въ Венеціи).

Къ Джов. Беллини примкнуло множество учениковъ и подражателей; нѣкоторые изъ послѣднихъ, какъ наприм. Джорджіоне и Тиціанъ, развертываются свободнѣе и величавѣй, такъ что становятся важнѣйшими мастерами слѣдующаго періода; но гораздо большая ихъ часть остаются вѣрны белліниевскому направленію. Ихъ особенность ограничивается только или болѣе нѣжнымъ, или болѣе важнымъ и строгимъ оттѣнкомъ. Во главѣ ихъ стоитъ милѣйшій и роскошный по колориту Чима да-Конельяно (самая ранняя изъ всѣхъ извѣстныхъ работъ его — Мадонна на престолѣ, 1489 г., въ виченцскомъ городскомъ музеѣ; другія — въ венеціанской академіи, въ Брерѣ миланской, въ музеяхъ пармскомъ, берлинскомъ, парижскомъ, въ лондонской Національной Галереѣ). Потомъ Винченцо Катéна, чье главное произведеніе, св. Христина, спасаемая отъ потопленія, находится въ церкви Санта Марія Матеръ Домини; далѣе, Рокко Марконе и Джаммарія Пеннакки, изъ Тревизо; группа удинскихъ мастеровъ: Мартино да-Удине, Пеллегрино да-Сан' Даніэле и другіе; значительнѣйшіе изъ бергамскихъ: Джироламо и братъ его Франческо Рицо ди-Санта Кроче (работъ ихъ много и въ церквахъ, и въ галереяхъ); Андреа Превитали, впослѣдствіи отчасти подпавшій бергамскимъ вліяніямъ; Кристóфоро Казелли, изъ Пармы, и Равенатецъ Никколò Рондинелли; Пьерфранческо Биссало, Андреа Корделе Аджи, Витторе Белліниано, Марко Белло, Алоисъ Туроло, Піэтро делль' Инганнати и т. д. [1]

Инымъ отчасти путемъ идетъ Витторе Карпаччіо, процвѣтавшій вначалѣ 16-го вѣка. Изображенія его почти всѣ сплошь носятъ вышеозначенный жанровый (бытописный) характеръ; въ нихъ обыкновенно сквозитъ свѣтлая, живоподвижная народная жизнь, способная, однако, въ случаѣ нужды, къ серьёзному и благочестивому настроенью. Изъ работъ его должно особенно привести нѣсколько большихъ живописныхъ цикловъ; такъ наприм. цѣлый рядъ сценъ изъ житія св. Урсулы въ венеціанской академіи; другой подобный рядъ изъ житій свв. Іеронима и Георгія (около 1507 г.) въ школѣ Сан' Джорджіо, и такой же, но теперь разнесенный уже, рядъ сценъ изъ житія св. Стефана (онъ хранится теперь по частямъ въ берлинскомъ и парижскомъ музеяхъ, въ Брерѣ миланской и т. д.; есть одинъ престольный его образъ, 1514 г., въ церкви Сан' Витале въ Венеціи, другіе въ зар-

[1] Къ числу учениковъ Джованни Беллини можно еще по всей вѣроятности отнесть Джакопо де-Барбáриса который извѣстенъ какъ граверъ подъ прозвищемъ «мастера съ кадуцеемъ» (змѣеобвитымъ жезломъ) и которому принадлежитъ сцена семейнаго затишья въ аугсбургской галереѣ, выполненная чрезвычайно отчетливо и щегольски и помѣченная его именемъ, знакомъ и 1504-мъ годомъ. Святое Семейство среди пейзажа, также съ именемъ мастера, находящееся въ рукахъ одного любителя въ Парижѣ, особенно выдаетъ белліниевскую школу и вмѣстѣ съ тѣмъ явную наклонность къ искусству Сѣвера — О. М.

скомъ или задрскомъ соборѣ въ Далмаціи и въ церкви Сан' Франческо, тамъ же). — Современникъ Карпаччіо, превосходный живописецъ Бенедетто Діана (можетъ-быть изъ Кремы), отличается величественными характерами своихъ фигуръ, сильнымъ колоритнымъ эффектомъ и прекраснымъ, широкимъ освѣщеніемъ. Его Мадонна на престолѣ, съ четырьмя святыми вокругъ, находится въ венеціанской академіи. Есть тамъ еще че-



Введеніе пресв. Богородицы во храмъ, Витторе Карпаччіо, въ Брерѣ.

тыре образа той же руки, приписываемые отчасти Чимѣ, отчасти Катенѣ. — Изъ учениковъ Карпаччіо слѣдуетъ привести довольно впрочемъ деревяннаго Джованни Мансуэти, да еще Ладзаро Себастьяни.

Веронскіе художники, процвѣтавшіе подъ исходъ 15-го вѣка, также были обусловлены въ своемъ развитіи направленіемъ Андрея Мантеньи и Джованни Беллини. Менѣе значительнымъ и опять-таки еще немного рѣзкимъ и строгимъ является въ этомъ смыслѣ Либерале изъ Вероны (извѣстный притомъ и какъ миніатюристъ). Ученикомъ его былъ Франческо Турбидо, прозванный иль-Моро (Мавръ). Полною мысли важностью и благороднѣйшею выработкой дѣйствуютъ, напротивъ, очень привлекательно: Франческо Мороне (запрестольныя иконы въ веронскихъ церквахъ Санта Марія ин' Органо и друг., иныя работы въ берлинскомъ музеѣ) и близко ему сродственный Джироламо даи-Либри (прекрасные образа въ разныхъ

веронскихъ церквахъ, именно въ Санта Анастазія, въ Сан' Джорджіо Мадджоре, въ Сан' Дзено, а равно и въ тамошней городской галереѣ). Послѣдняго превозносятъ также въ качествѣ отличнѣйшаго миніатюриста его времени. Далѣе, извѣстный сверхъ-того и какъ граверъ, мастеръ Джироламо Мочетто, вышедшій изъ белліневской школы (запрестольный образъ въ Санти Назаро э Чельсо въ Веронѣ; выполненная по его рисункамъ великолѣпная живопись по стеклу въ Санти Джованни э Паоло въ Венеціи). — Къ нимъ примыкаетъ хорошій еще мастеръ Бартоломмео Монтанья изъ Виченцы, поражающій величавою, даже иногда терпкою важностью своихъ фигуръ, значительными, рѣшительно выраженными характерами и мужественной силою живописной обдѣлки и рисунка. Главное произведеніе его кисти, 1499 г., находится въ Брерѣ, другія въ виченцскихъ церквахъ и въ тамошнемъ городскомъ музеѣ. — Подражатель его, Джованни Бонконсильіо, прозванный иль-Марескалько, правда немного жестковатъ, но никогда не теряетъ вполнѣ значительности; нѣкоторыя его работы есть въ Венеціи, а главное произведеніе находится въ Сан' Рокко въ Виченцѣ. — Современниками этихъ мастеровъ были Джованни Сперанца, Марчелло Фоголино, Франческо Верла и др.

§ 3. Умбрійская школа.

Умбрійская школа, [1] которой главнымъ гнѣздомъ была Перуджія, держится въ итальянской живописи 15-го вѣка почти такого же направленія, какимъ въ эпоху 14-го столѣтія шла сіэнская школа. И она преимущественно озабочена выраженіемъ мечтательно-религіозныхъ чувствъ, которыя охотно облекаетъ въ нѣжную и граціозную форму. Но и относительно ея необходимо прослѣдить, какъ именно, подъ наитіемъ разнообразныхъ вліяній, она лишь понемногу выработалась до своей особенности изъ того общаго духонастроенія, которое было свойственно 15-му вѣку.

Пробужденію вышеуказанной мечтательности кажется не мало содѣйствовала вопервыхъ сама сіэнская школа. Поводомъ къ тому служили пребываніе Сіэнца Таддео ди-Бартоло въ Перуджіи и оставленныя имъ тамъ работы. Въ разныхъ умбрійскихъ мѣстностяхъ, особенно въ Ассизи, попадаются живописныя произведенія, обличающія болѣе или менѣе близкое подражаніе манерѣ Таддео. Въ Ассизи слѣдуетъ преимущественно указать въ этомъ отношеніи на фрески въ маленькой церкви Санта Катерина (или Сант' Антоніо ди-Віа Суперба); снаружи этой церкви писаны онѣ рукою Мартинелло (1422 г.), внутри — рукою Маттео ди-Гуальдо и Піэтро Антоніо ди-Фулиньіо, изъ которыхъ особенное значеніе имѣлъ, говорятъ, послѣдній. [2] — Въ нѣсколько сродственномъ этому характерѣ дѣйствовали, пожа-

[1] Сравни Passavant, Rafael von Urbino etc. I. — Denkmäler der Kunst, рис. 70. —
[2] Относительно этихъ зачатковъ умбрійской школы извѣстія и разысканія очень еще неудовлетворительны. Вотъ почему мы и не беремъ на себя покамѣстъ окончательно рѣшать подобный вопросъ.

луй, и стремленія сосѣдней анконской мархіи, особенно труды Джентиле да-Фабріано. Такимъ образомъ въ лицѣ Бенедетто Бонфильи изъ Перуджіи (во второй половинѣ 15-го вѣка) встрѣчаемъ мы довольно явнаго, только рѣзче реалистичнаго послѣдователя Джентиле. Главная работа его— Поклоненіе Волхвовъ въ перуджинской церкви Сан' Доменико; другія находятся въ разныхъ мѣстахъ того же города (особенно фрески въ палаццо Пубблико, въ часовнѣ Пріоровъ, что нынѣ пріемная выборныхъ; онѣ были начаты съ 1454 г.).

На болѣе строгую разработку формы подѣйствовали, какъ навѣрно должно полагать, вліянія со стороны тосканской школы (сначала главнымъ образомъ черезъ Пьера делла-Франческу) и со стороны верхнеиталійскаго искусства по преимуществу. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ привести работы Фіоренцо ди-Лоренцо, напоминающія во многомъ произведенія Мантеньи, а также и Бартоломмео Виварини. Есть нѣсколько образовъ его въ ризницѣ Сан' Франческо де' Конвентуали въ Перуджіи (1487 г.); прекрасный образъ Мадонны въ палаццо Пубблико, надъ входной дверью въ залѣ «Новаго Кадастра»; другой — въ одномъ изъ боковыхъ придѣловъ церкви Сант' Агостино.

Но одновременно съ дѣятельностью вышеназванныхъ мастеровъ, и знаменательнымъ уже образомъ, проявляются зачатки самобытнаго стремленія умбрійской школы въ произведеніяхъ Никколо Алунно изъ Фулиньіо. Отъ старозавѣтной незатѣйливой манеры Сіэнцевъ этотъ мастеръ постепенно переходитъ къ болѣе полной выработкѣ. Не обладая творческой изобрѣтательностью, онъ умѣлъ однако придавать своимъ фигурамъ что-то задушевное и вообще пріятное, — женскимъ и ангельскимъ головкамъ необыкновенную нѣжность, а мужскимъ обликамъ иногда поразительное важностью выраженье. Особливо замѣчательна драматичность его композицій, страстная подвижность его фигуръ, которыя нерѣдко переходятъ даже мѣру въ выраженіи душевныхъ волненій. Къ числу раннихъ его работъ принадлежатъ: главный престолъ францисканской церкви въ Дирутѣ (между Перуджіей и Тоди, 1458 г.); престолъ въ Брерѣ миланской, 1465 г., и замѣчательный двучастный образъ того же года въ карльсруйской художественной галереѣ (Кунстгалле); полное высокой прелести Благовѣщеніе въ Санта Марія Нова въ Перуджіи (1466). Другія работы въ замкѣ Сан' Северино (1486), въ церкви св. Франциска въ Гуальдо (1471), въ болоньской Пинакотекѣ, бывшая прежде въ арчевійскомъ госпиталѣ, близъ Фулиньіо (1482), въ главной церкви городка Ночеры (1483, значительныя опять въ высшей степени), превосходный триптихъ (1487) съ Распятіемъ и другими сценами Страстей Христовыхъ въ храмѣ Санта Кьяра въ Аквилѣ; [1] въ Сан' Никколо, въ Фульньіо, богатый напрестольникъ 1492 г., котораго шестичастная пределла съ надписью хранится въ луврскомъ собраніи, въ Парижѣ; въ ла-Бастіа, близъ Ассизи (1499 г., уже второстепеннаго достоинства); и мн. др.

[1] Schulz, Unteritalien, II, стр. 69.

Чуть ли не существенно подъ вліяніемъ этого Никколо Алунно первоначально образовался главный мастеръ умбрійской школы Піэтро Вануччи изъ Кастелло делла-Піэве, называемый обыкновенно Піэтро Перуджино (родился, какъ сплошь полагаютъ, въ 1446 г., умеръ въ 1524). Впослѣдствіи отправился онъ во Флоренцію, къ Андрею Вероккіо, и усвоилъ себѣ ту свободную, основанную на натуралистическомъ взглядѣ выработку формы, которою такъ отличались флорентинскіе мастера. Характернымъ этому свидѣтельствомъ служатъ нѣкоторыя произведенія середней его эпохи; такъ наприм. Поклоненіе Волхвовъ въ Санта Марія Нова въ Перуджіи, и еще болѣе, стѣнной образъ, представляющій Врученіе ключей Петру апостолу, въ Сикстинской часовнѣ въ Римѣ, — работа, очень близко подходящая къ тамошнимъ фрескамъ Гирландайо. (Другія его фрески въ Сикстинской часовнѣ были потомъ безпощадно сбиты со стѣнъ для очистки мѣста подъ Страшный Судъ Микельа́нджело). — Перуджино не остановился однакожь на этомъ флорентинскомъ направленіи; онъ воротился опять къ родному своему характеру и, опираясь на свободно-развившееся мастерство, создалъ цѣлый рядъ такихъ произведеній, которыя прелестны и утонченно-нѣжны въ своей формѣ, прозрачно-цвѣтисты въ колоритѣ, и при этомъ носятъ на себѣ отпечатокъ въ высшей степени милаго, задушевнаго и мечтательно-возбужденнаго чувства. Прекраснѣйшія изъ нихъ принадлежатъ послѣднему десятилѣтію 15-го вѣка. Такъ-какъ бо́льшая часть этихъ работъ помѣчена годами, то мы и можемъ перечислить ихъ здѣсь послѣдовательно. Начнемъ съ запрестольныхъ иконъ: Поклоненіе Младенцу Іисусу въ виллѣ Альбани въ Римѣ (1491 г,); того же почти времени Мадонна съ двумя ангелами и двумя святыми женами, которая изъ собранія короля Нидерландскаго перешла въ Лувръ; Богоматерь на престолѣ, со святыми вокругъ, во флорентинскихъ Уффиціяхъ (1493); подобный же и современный образъ въ императорской вѣнской галереѣ; подобный же и притомъ великолѣпный образъ въ Сант' Агостино въ Кремонѣ (1494); Снятіе со Креста, и Мадонна въ молитвѣ передъ Младенцемъ Іисусомъ, въ галереѣ Питти во Флоренціи (1495); того же года Мадонна со святыми въ ватиканской галереѣ въ Римѣ; большой напрестольникъ изъ Сан' Піэтро Маджоре въ Перуджіи (1495 и 1496, нынѣ разнесенный: пять погрудныхъ ликовъ святыхъ въ ризницѣ этой церкви, три другіе въ ватиканской галереѣ, главный образъ Вознесенія Христова въ ліонскомъ музеѣ, образа пределлы въ картинной галереѣ въ Руанѣ); Мадонна со святыми въ Санта Марія Нова въ Фано (1497, и въ той же церкви превосходнѣйшее еще Благовѣщеніе, 1498); Мадонна въ Сан' Піэтро Мартире, близъ Сан' Доменико въ Перуджіи (1498). Къ иконамъ этимъ примыкаетъ еще одна чрезвычайно цѣнная, Явленіе Богородицы св. Бернгарду, которое изъ Санто Спирито во Флоренціи перешло въ мюнхенскую Пинакотеку. — За тѣмъ слѣдуетъ (1500 г.) циклъ фресковыхъ картинъ въ Колледжо дель-Камбіо въ Перуджіи, представляющихъ нѣкоторыя библейскія сцены, пророковъ, сивиллъ, героевъ незапамятнаго времени, разныя аллегорическія фигуры и т. п.; а обокъ съ нимъ — изящный фресковый образъ Рождества Христова въ Сан' Франческо дель-Монте, близъ Перуджіи. — Далѣе идутъ: Мадонна со святыми во флорентинской академіи (1500 г.); святые у главнаго престола въ

сейчасъ названной церкви Сан' Франческо дель-Монте (1502); главный престолъ въ Сант' Агостино въ Перуджіи (1502); потомъ сработанный (вѣроятно въ 1503 г.) для павійской Чертозы напрестольникъ, котораго важнѣйшія части перешли изъ собранія герцога Мельци въ Національную Галерею въ Лондонѣ, и Поклоненіе Волхвовъ, стѣнной фресковый образъ въ Кастелло делла-Піэве, въ часовнѣ братства Санта Марія де' Бьянки. — Послѣ этого, приблизительно съ 1504 г., въ работахъ Перуджино начинаетъ проявляться болѣе бѣглая обдѣлка, облегчающая себѣ трудъ повтореніемъ однихъ и тѣхъ же мотивовъ; а въ позднѣйшіе года эта сравнительно поверх-



Мадонна Перуджино въ галереѣ Питти во Флоренціи.

ностная манера переходитъ даже въ ремесленность: типы внутренно-взволнованнаго чувства Перуджино передаетъ ужь чисто-внѣшнимъ, условнымъ образомъ и производитъ этимъ въ своихъ работахъ того времени очень неотрадный эффектъ. Таковы между прочимъ св. Севастьянъ въ церкви Сан' Франческо въ Перуджіи (1518 г.) и фрескъ Піэтà (1521) въ соборѣ городка Спелло.

Къ Перуджино примыкаетъ значительное число помощниковъ и учениковъ, которые съ бóльшимъ или мéньшимъ талантомъ усвоили себѣ его способъ изображенія. Однакожь многіе изъ нихъ выступили впослѣдствіи на путь болѣе свободной выработки искусства; между ними отличнѣйшимъ питомцемъ Перуджино былъ Рафáэль Санти, который своимъ высшимъ развитіемъ подѣйствовалъ сильно и разнообразно также и на развитіе своихъ соучениковъ. (О работахъ, произведенныхъ имъ въ перуджиновскомъ направленіи и принадлежащихъ къ числу изящнѣйшихъ образцовъ умбрійской школы, поговоримъ мы далѣе, при обзорѣ самобытной его дѣятельности).

Послѣ Рафаэля здѣсь преимущественно слѣдуетъ отмѣтить: Андрея ди-Луиджи, изъ Ассизи, прозваннаго л' Индженьіо; онъ былъ скорѣе помощникомъ и соревнителемъ, нежели ученикомъ Перуджино, очень близко подходя къ послѣднему, но будучи однообразнѣе въ чувствѣ; особенно отличается онъ бо́льшею дебелостью въ образованіи своихъ головъ. Главными, съ вѣроятностью приписываемыми ему трудами, должно назвать: превосходную Мадонну въ часовнѣ палацца Консерваторовъ* на Капитоліи въ Римѣ; точно такой же образъ надъ воротами Сан' Джакомо въ Ассизи; образокъ Мадонны въ тамошнемъ монастырѣ св. Андрея и большое Святое Семейство въ Луврѣ. — Бернардино ди-Бетто, изъ Перуджіи, прозваннаго иль-Пинтурриккіо, также скорѣе помощника, нежели ученика; онъ очень близокъ къ Перуджино нѣжностью и задушевностью, но часто впадаетъ въ поверхностную манеру, особенно въ позднѣйшіе года. Къ лучшимъ работамъ



Изъ фресокъ Пинтуриккіо въ книгохранилищѣ сіэнскаго собора.

его принадлежатъ вопервыхъ разныя фрески въ Римѣ: въ одной часовнѣ церкви Санта Марія Арачéли (житіе св. Бернардина сіэнскаго) и тѣ, что написаны имъ въ соборѣ городка Спелло. (Ниже достоинствомъ находящіяся въ Санта Марія дель-Паоло и въ покояхъ Борджіевской половины въ Ватиканѣ; послѣднія привлекательны однако необыкновенно-роскошными арабесками). Потомъ — дивно законченный образъ Мадонны въ ризницѣ храма Сант' Агостино въ Сан' Северинѣ и образа столь же превосходнаго напре-

* Почетныхъ блюстителей города.

стольника въ перуджинской академіи. Обширный и вмѣстѣ тщательный по обдѣлкѣ трудъ составляютъ фрески изъ жизни папы Пія II въ книгохранилищѣ сіэнскаго собора, въ томъ числѣ двѣ, выполненныя по рафаэлевымъ рисункамъ (около 1503 г.). [1] — Съ Пинтурикkіо часто смѣшивали не такъ цѣннаго земляка его, Бернардино Перуджино (писалъ съ 1498 по 1524 г.), чей образъ есть теперь въ луврскомъ собраніи, куда онъ перешелъ изъ церкви Сан' Франческо въ Перуджіи. [2] — Очень значителенъ потомъ Джованни, прозванный ло-Спанья (Испанцемъ); разныя его работы въ Треви (именно: внутри и внѣ церкви Сан' Мартино, 1512 г., и двѣ отличныя фигуры святыхъ въ церкви Мадонна делле-Лагриме), равно какъ и напрестольный образъ въ Сан' Франческо въ Ассизи, далѣе — прекрасный фресковый ликъ Мадонны съ четырьмя святыми и фрески въ клиросѣ церкви Сан' Джакомо близъ Фулиньіо принадлежатъ къ благороднѣйшимъ произведеніямъ этой школы. Его же еще руки́ прекрасное, но полусмытое Поклоненіе Волхвовъ изъ дома Анкаяни въ Сполето, находящееся теперь въ берлинскомъ музеѣ; маленькое орученіе св. Екатерины въ палаццо Питти во Флоренціи и очаровательная Мадонна съ Младенцемъ въ Луврѣ, приписываемая тамъ Пинтурикkіо. — Въ числѣ другихъ, впрочемъ не такъ уже отличныхъ послѣдователей Перуджино, одинъ изъ даровитѣйшихъ — Джанникола Манни (главное произведеніе его въ Сан' Томмазо въ Перуджіи). Таковъ еще Эвзебіо ди-Сан' Джорджіо; есть двѣ его фрески въ крытомъ ходѣ церкви Сан' Даміано въ Ассизи, 1507 г.; прекрасное Поклоненіе Волхвовъ въ Сан' Франческо въ Матеаликѣ, 1512 г.; и тотъ же сюжетъ въ запрестольной иконѣ одного изъ придѣловъ перуджинской церкви Сант' Агостино (1505 г.). [2] Тиберіо д'Ассизи, Франческо Меланціо, Синибальдо Иби, и мн. др., занимаютъ только второстепенныя мѣста.

Родственное перуджиновскому направленіе обнаруживается у двухъ еще отличныхъ мастеровъ, хотя они родомъ не изъ Умбріи. Одинъ изъ нихъ Джованни Санти Урбинецъ, отецъ Рафаэля (род. до 1450, ум. въ 1494), художникъ, хоть и не надѣленный сильнымъ пареніемъ фантазіи, но своею добросовѣстною выработкой, а часто также высокимъ достоинствомъ и пріятностью, способный возбудить живой къ себѣ интересъ. Работы его разсѣяны главнымъ образомъ по анконской мархіи. Особенно важны: Мадонна со святыми въ Санта Кроче и Посѣщеніе Преч. Дѣвы въ Санта Марія Нова, обѣ въ Фано; Мадонна въ больничной молельнѣ въ Монтефіоре; запрестольный образъ въ градарской приходской церкви (1484 г.; Градара въ семи итальянскихъ миляхъ отъ Пезаро); другой въ берлинскомъ музеѣ (1486); таковой же для часовни Буффи въ урбинской церкви францисканъ (1498, — колѣнопреклоненные вдатели вовсе не изображаютъ въ

[1] Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. — [2] См. O. Mündler, Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Louvre, стр. 167.— [3] Этотъ образъ, издавна извѣстный подъ настоящимъ своимъ именемъ, провозглашенъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ очень шумно однимъ нѣмецкимъ критикомъ за новооткрытаго Рафаэля, тогда какъ уже и Вазари положительно объ немъ упоминаетъ! (См. Обработанное Шорномъ и Фёрстеромъ нѣмецкое изданіе Вазари, часть II, Отдѣл. 2, стр. 398).

немъ семейство живописца, какъ обыкновенно говорятъ). Но отличнѣйшимъ произведеніемъ Джованни были фрески, которыми расписалъ онъ часовню семьи Тиранни при доминиканской церкви въ Кальи (около 1492 г.), и гдѣ главное мѣсто занимаетъ Мадонна на престолѣ, окруженная ангелами, а потомъ слѣдуютъ Воскресеніе Христово и разныя другія изображенія.

Несравненно важнѣе другой мастеръ, Франческо Райболини изъ Болоньи, прозванный Франческо Франчіа (род. около 1450, умеръ въ 1517 г.), достойный соперникъ Перуджина. Отличившись напередъ какъ золотыхъ-дѣлъ-мастеръ и медальёръ, этотъ художникъ только уже подъ старость обратился къ живописи; на него особенно должно было подѣйствовать вліяніе Перуджина; но въ то же самое время онъ съ одной стороны какъ будто бы подходитъ къ тѣмъ Ломбардцамъ, которые избрали болѣе задушевное направленіе, а съ другой — къ венеціанскимъ мастерамъ; такъ довольно уже близко къ послѣднимъ стоитъ одно Святое Семейство его руки въ берлинскомъ музеѣ (I, № 221). Этимъ не безвыгодно отличается онъ отъ сантиментальной часто мечтательности Перуджино бо́льшею свободой и искренностью. Самыми ранними изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ работъ его должно признать двѣ очень уже хорошія запрестольныя иконы въ Болоньѣ, одна (1490 г.) въ тамошней Пинакотекѣ, другая въ церкви Сан' Джакомо Маджоре, въ часовнѣ Бентивольи. Иныя еще работы, изъ которыхъ многія высокой цѣны, въ болоньской же Пинакотекѣ; въ палаццо Боргезе въ Римѣ, именно великолѣпный св. Стефанъ; двѣ знаменитыхъ иконы изъ собранія герцога Лукксκаго въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ; одинъ изъ милѣйшихъ образовъ его, Богоматерь въ молитвѣ передъ Младенцемъ Сыномъ, въ мюнхенской Пинакотекѣ; наконецъ въ Луврѣ, въ Парижѣ, (вѣроятно) то погрудное изображеніе меланхолическаго юноши, которое должно поставить на ряду съ благороднѣйшими созданіями вполнѣ завершеннаго искусства. Выполненныя имъ и его учениками фрески изъ житія св. Цециліи въ церковкѣ Санта Чечилія въ Болоньѣ (обращенной теперь въ пассажъ), также принадлежатъ къ важнѣйшимъ его произведеніямъ, особенно двѣ сцены, вполнѣ писанныя его рукой, — обрученіе и похороны св. угодницы.

Къ Франчіи примыкаетъ довольно многочисленная школа. Но обо многихъ изъ учениковъ его намъ придется упомянуть только въ слѣдующей главѣ. Въ числѣ тѣхъ, которые блюли по крайней мѣрѣ отчасти своеобразное его направленіе, можно назвать здѣсь: двоюроднаго брата его Джуліо и сына — Джакомо Франчію, значительнѣйшаго изъ его послѣдователей (Поклоненіе Пастырей въ Сан' Джованни въ Пармѣ, нѣсколько образовъ въ берлинскомъ музеѣ); потомъ — братьевъ Гвидо и Амико Аспертини (есть хорошія фрески послѣдняго въ часовнѣ Сант' Агостино въ Луккѣ); Джов. Марію Кіодароло, Біаджо Пупини и уже поименованнаго нами прежде Феррарца Лоренцо Косту.

Надо въ заключеніе замѣтить, что къ началу 16-го столѣтія и въ Сіэнѣ выступаетъ направленіе, сродственное умбрійскому. Здѣсь повидимому надлежитъ его приписать не столько указанному выше давнему стремленію сіэнской школы, сколько непосредственному вліянію со стороны умбрійской. Въ

этомъ именно смыслѣ могло быть очень важно пребываніе въ Сіэнѣ Пинтуриккіо (для работъ въ книгохранилищѣ собора). Не менѣе впрочемъ должно приписывать вѣса также вліянію Перуджина и изученію притомъ флорентинскихъ мастеровъ. Именитыми художниками этого направленія являются: Бернардино Фунгаи (1460—1516; есть нѣсколько пріятныхъ запрестольныхъ иконъ его руки въ сіэнскихъ храмахъ, именно въ Фонте Джуста, въ Кармине и въ Серви) и особенно Джироламо дель-Паккіа (большой образъ въ мѣстной академіи, съ Благовѣщеніемъ и Посѣщеніемъ Пречистой Дѣвы; фрески въ молельняхъ Санта Катерина и Сан' Бернардино, — Рождество и Благовѣщеніе Богородицы), который, при жесткомъ, правда, колоритномъ эффектѣ, замѣчателенъ нѣжною моделлировкой формъ и пріятностью характеровъ. Гораздо ниже значеніемъ Джакопо Паккіаротти, которому прежде ошибочно приписывали бо́льшую часть Паккіевыхъ произведеній. [1]

§ 4. Неаполитанская школа.

Значительныя, но не достаточно еще изслѣдованныя явленія представляетъ, наконецъ, живопись 15 го вѣка въ Неаполѣ. Реализмъ здѣшней школы опредѣляется въ многоразличныхъ отношеніяхъ, и мѣстами даже почти вполнѣ, очевиднымъ вліяніемъ фландрскихъ или фламандскихъ художественныхъ пріемовъ. Говорятъ, будто король Ренѐ Анжуйскій, самъ ученикъ ван' Эйка, уже опосредствовалъ на первый разъ своей дѣятельностью замѣчательную эту связь; не осталась при этомъ безъ вліянія конечно и бытность въ Неаполѣ Антонелло да-Мессина. На ряду съ нимъ, въ первой половинѣ 15-го столѣтія, равно какъ и въ предъидущую эпоху, зачастую работали въ Неаполѣ художники средней и верхней Италіи, и даже, случалось, иноземцы. Уже выше упоминали мы (II, 195) о Миланцѣ Бизуччіо, который около 1433 г. трудился въ церкви Сан' Джованни а-Карбонара. Петръ Доминичи изъ Монтепульчіано въ 1420 г. написалъ со всей глубиной сіэнскаго чувства образъ Богоматери въ Камальдоли, близъ Неаполя. Въ 1435-мъ Франческо изъ Ареццо украсилъ фресками церковь Сан' Піэтро ин' Галатина; наконецъ въ соборѣ города Трани есть даже запрестольный образъ какого-то Джованни ди-Франчіа (т. е. Француза ?), 1432 г. Но всѣ работы эти держатся повидимому еще въ колеѣ чисто-средневѣковаго искусства. [2]

Тѣмъ, напротивъ, рѣшительнѣе должно было выступить теперь во всей силѣ фламандское вліяніе. Сначала обнаруживается оно не столько въ высшихъ сферахъ композиціи и формообразованья, сколько въ пейзажныхъ принадлежностяхъ и тому подобныхъ аксессуарахъ, у Антонія Соларіо, прозваннаго ло-Цингаро (Цыганъ). Время жизни этого художника полагаютъ между

[1] См. Vasari, изданіе Lemonnier, томъ XI, стран. 172, 194. — [2] Сравни извѣстія въ Schulz, Unteritalien.

1382 и 1445 годами; но приписываемыя ему произведенія рѣшительно носятъ на себѣ по́шибъ второй половины 15-го столѣтія. Они какъ будто занимаютъ середину между школами умбрійской и верхнегерманской; чрезвычайно привлекательны они выраженіемъ сладостной, благодушной, хотя вовсе не возвышенной кротости. Быть-можетъ, эта ея особенность указываетъ на родственную связь ея съ староиспанскимъ искусствомъ; то, что̀ мы знаемъ ѳ послѣднемъ, очень подходитъ къ подобному направленію, а политическія обстоятельства того времени по крайней мѣрѣ не противорѣчатъ вѣроятности такой догадки. Преимущественно можно это сказать о тѣхъ образахъ неапольскаго музея, которые слывутъ за Цингаровы (въ особенности объ одной



Изъ фресокъ въ крытомъ ходѣ Сан' Северино въ Неаполѣ.

Мадоннѣ на престолѣ, окруженной святыми), равно какъ и о разныхъ запрестольныхъ иконахъ тамошнихъ церквей (таковы Несеніе Креста въ Сан' Доменико Маджоре, и св. Францискъ, раздающій орденскія правила, въ Сан' Лоренцо). Не совсѣмъ того характера, но также очень значительны, приписываемыя ему (къ сожалѣнію поврежденныя) фрески въ монастырскомъ дворѣ Сан' Северино, изъ житія св. Бенедикта; въ особенности отличаются онѣ мастерскою выработкой пейзажныхъ фоновъ. — Работы учениковъ Цингаро, братьевъ Піэтро и Ипполито Дондзелли, очень цѣнны въ томъ же самомъ отношеніи. Совершенно во фландрскомъ стилѣ задуманы и даже написаны только ужь образа другого Цингарова ученика, Симо́не Папы старшаго, въ неапольскомъ музеѣ. — Изъ той же школы вышелъ процвѣтав-

шій подконецъ 15-го столѣтія Сильвестро де-Бони. Труды его, и особливо въ высшей степени очаровательный запрестольный образъ Мадонны въ церкви Санта Реститута (рядомъ съ соборомъ), принадлежатъ къ изящнѣйшимъ созданіямъ неаполитанскаго искусства. [1] — Ученикъ Сильвестра, Антоніо д' Амато, образовался, говорятъ, по перуджиновскимъ произведеніямъ, что впрочемъ подтверждаютъ и приписываемыя ему работы.

[1] Исторія неаполитанскаго истусства, особенно за эту эпоху, крайне перепутана и неясна. Сравни извѣстія въ Jak. Burckhardt's Cicerone, стр. 843 и далѣе. Шульцъ (въ книгѣ Unteritalien) говоритъ, будто образъ Сильвестро въ Санта Реститута помѣченъ 1590 мъ годомъ, а другой, въ соррентскомъ соборѣ, носитъ его имя и помѣту 1575-го. Не смотря на то, замѣчаетъ онъ, приписываютъ ему и одинъ образъ въ Сан' Піэтро Мартире въ Неаполѣ, хотя помѣченный 1501-мъ годомъ и вовсе безъименный; вслѣдствіе чего Ч. Каталани прибѣгаетъ къ удобному предположенію, что Сильвестровъ Бони было двое. Но О. Мюндлеръ, съ другой стороны, рѣшительно завѣрилъ издателя, что образъ въ Санта Реститута явственно помѣченъ 1500-мъ годомъ и «безусловно принадлежитъ началу 16-го столѣтія». В. Л.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВЪ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНѢ ШЕСТНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЯ.

Общія замѣчанія.

Начало и первыя десятилѣтія 16-го вѣка довели изобразительныя искусства въ Италіи до самой вершины ихъ развитія. Явленіе это было порождено совокупностью общихъ бытовыхъ условій, которыя въ это именно время сложились крайне благопріятно для Италіи. Новое умонаправленіе, наставшее въ европейскомъ мірѣ съ 15-мъ вѣкомъ, конечно могущественно проникло и итальянскую жизнь, что̀ вполнѣ доказывается вышеописанными художественными стремленьями; однакожь оно не вошло настолько въ глубину ея, чтобы расшевелить и внутреннее ядро этой жизни, чтобы вкорень извести живой слѣдъ древности и обосновать совсѣмъ новое существованье. Италія тѣмъ менѣе нуждалась въ этомъ на первыхъ порахъ, что интересы романтической эпохи вообще никогда не преобладали въ ней такъ исключительно, какъ на Сѣверѣ (о чемъ не разъ уже говорено); новое направленіе въ сущности только преобразило здѣсь тотъ же стародавній опять бытъ. Не смотря на всѣ возникшія съ начала 15-го вѣка перемѣны, художественное развитіе Италіи все-таки является поступательнымъ, сплошь непрерывнымъ. Тамъ вполнѣ овладѣли реальными элементами изображенія, воспитали и очистили смыслъ изученіемъ антика; * съ высокимъ и свободнымъ взглядомъ на міръ и на жизнь, обратились теперь снова къ великимъ преданіямъ прошлаго и такимъ образомъ создали произведенія, которыя, будучи самоувѣренно смѣлы, но при этомъ полны мѣры и достоинства въ тѣлесномъ своемъ проявленіи, должны были вмѣстѣ съ тѣмъ проявить и высшую силу духовной жизни. Требованія современниковъ шли какъ не льзя болѣе поощрительно навстрѣчу такому направленью. Могущественные и высокообразованные папы, какъ наприм. Юлій II и Левъ X, властители, вельможи, города и

* Очистили отъ произвольныхъ и не знающихъ мѣры замашекъ дикаго инстинкта.

частныя лица,—всѣ сознавали, всѣ были убѣждены, что предпринимая подобныя работы, они скорѣе нежели чѣмъ либо другимъ воздвигнутъ этимъ прекраснѣйшій памятникъ своему времени. Вокругъ великихъ мастеровъ искусства, которые высятся надъ всѣми другими какъ свѣтлыя вершины этой достопамятной поры, собирались многочисленные круги учениковъ, ревностно разработывавшихъ далѣе то достояніе, которое сами отъ нихъ получали.

Въ этотъ періодъ итальянскаго искусства мы опять-таки предпосылаемъ всему остальному обзоръ ваянія. Правда, теперь въ большей еще мѣрѣ, нежели въ 15-мъ столѣтіи, главный запасъ художественныхъ силъ обращенъ на живопись, и еще яснѣе прежняго предстаютъ намъ въ послѣдней различные основные элементы и направленія эпохи; тѣмъ не менѣе скульптура и теперь преимущественно способна открыть собою обзоръ новаго художественнаго стремленія, именно потому что и за это время она всего лучше представляетъ его общность; да притомъ не менѣе самой живописи, хотя конечно далеко не въ такомъ широкомъ объемѣ, обнаруживаетъ она передъ нами и высоту художественнаго развитія.

А. СКУЛЬПТУРА.

§ 1. Флорентинскіе мастера.

Важнѣйшими средоточіями скульптуры были и теперь, какъ въ 15-мъ вѣкѣ, Флоренція и Венеція, къ которымъ, точно такъ же какъ и тогда, примыкалъ за тѣмъ Неаполь. Мы сперва разсмотримъ значительнѣйшихъ художниковъ, трудившихся во Флоренціи или вышедшихъ оттуда въ другія мѣста.

Около начала 16 го столѣтія предстаютъ намъ во Флоренціи два мастера, чьи работы, отличаясь достоинствомъ и незатѣйливою простотой, знаменуютъ собой нарожденіе новаго и свободнѣйшаго стремленія: Баччіо да-Монтелупо, которому принадлежитъ прекрасная статуя евангелиста Іоанна у флорентинской церкви Ор' Сан' Микеле, и Бенедетто да-Ровеццано; его работы шесть изящныхъ рельефовъ изъ житія св. Гвальберта во флорентинскомъ музеѣ, которые, своимъ выраженіемъ благородной кротости, живо напоминаютъ произведенія раннихъ Флорентинцевъ, и сверхъ того достойная, но немного тяжело одѣтая статуя Іоанна Крестителя въ тамошнемъ соборѣ.

До высшей и величавѣйшей ступени въ искусствѣ развились нѣкоторые изъ ихъ современниковъ. Таковъ наприм. Джованни Франческо Рустичи, ученикъ Андрея Вероккіо. Единственное извѣстное произведеніе этого художника состоитъ изъ группы трехъ бронзовыхъ статуй надъ сѣверною дверью флорентинскаго баптистерія; онѣ представляютъ Крестителя, проповѣдывающаго между фарисеемъ и левитомъ. Высокое благородство

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 72 и 73.

стиля, свобода жизни, вполнѣ выработанная характеристика и спокойное величіе соединены въ этихъ фигурахъ счастливѣйшимъ образомъ; въ нихъ видны стремленія какого-нибудь Донателло и Гиберти, доведенныя до вполнѣ законченнаго, мастерского развитія. Позднѣйшіе годы своей жизни Рустичи провелъ во Франціи. — На образованіе его кажется довольно существенно повліялъ великій его соученикъ Леонардо да-Винчи. Леонардо, особенно знаменитый какъ живописецъ, трудился и по другимъ отраслямъ искусства; по части ваянія особенно хвалятъ его модель колосальной конной статуи Франческа Сфорцы, изготовленную въ Миланѣ; но до насъ не дошло ни это, ни никакое вообще другое скульптурное произведеніе, достовѣрно принадлежащее его рукѣ. [1]

Нѣкоторое сродство съ Леонардомъ, указывающее, пожалуй, на подобное же съ его стороны вліяніе, замѣтно еще у Андрея Контуччи, прозваннаго Сансовино (умеръ въ 1529 г.; его не надо смѣшивать съ ученикомъ его, Джакопо Татти, который также назывался Сансовино и о которомъ рѣчь будетъ далѣе). Въ особенности должно это сказать объ одномъ изъ превосходнѣйшихъ произведеній Андрея, которое слѣдуетъ отнести къ числу самыхъ благородныхъ созданій всего итальянскаго искусства вообще; это — мраморная группа св. Анны и Маріи Дѣвы съ Младенцемъ въ церкви Сант' Агостино въ Римѣ, столько же отличающаяся полною любви граціей и кротостью, сколько и высокимъ достоинствомъ. Изъ работъ Сансовино въ Римѣ слѣдуетъ еще привести уже названные на стран. 260-й два надгробные памятника въ Санта Марія дель-Пополо (1505—1507); здѣсь придаточныя фигуры отличаются идеальной энергіей, а статуи усопшихъ — прекраснѣйшею выработкой, уже не въ строго лежачемъ положеніи, но съ опертою на руку головой, въ достойнѣйшемъ выраженіи покойно-спящихъ, какое съ тѣхъ поръ воспроизводилось многими, но лишь очень не многимъ давалось. Во Флоренціи Сансовино изготовилъ часть скульптурныхъ работъ къ жертвеннику въ храмѣ Санто Спирито, и группу І. Христа, крещаемаго Іоанномъ, надъ главными вратами баптистерія, которая также исполнена высокаго, величественнаго цѣломудрія и простоты. Обширнѣйшею работой Андрея Сансовино въ Италіи, — при чемъ онъ впрочемъ болѣе руководилъ нежели исполнялъ самъ, — было изготовленіе богатыхъ скульптуръ, которыми украшенъ святой домъ Богоматери въ Лорето и которыя представляютъ въ рельефахъ житіе Пречистой Дѣвы, пророковъ и сивиллъ; его собственной рукѣ принадлежатъ здѣсь только сцены Благовѣщенья и Рождества Христова. Въ генуэзскомъ соборѣ часовня св. Іоанна содержитъ въ себѣ, кромѣ поименованныхъ нами статуй Чивитали, двѣ Сансовиновы: Крестителя и Богоматерь, послѣдняя — созданіе полножизненной красоты. — Впрочемъ художникъ этотъ

[1] Въ собраніи лилльской ратуши есть восковой женскій бюстъ, перешедшій туда по завѣщанію отъ живописца Викара. Стариннаго въ немъ одна только голова, носящая явные слѣды раскраски; глаза сдѣланы изъ какой-то блестящей массы; но волосы выражены пластически. Судя по дивной красотѣ формъ, представляющихъ портретъ въ совершенно идеальномъ видѣ, можно угадывать здѣсь работу одного изъ величайшихъ итальянскихъ мастеровъ, по нѣкоторымъ частнымъ подробностямъ пожалуй даже руку самого Леонардо да-Винчи. — См. Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 510.

много трудился внѣ италійскихъ предѣловъ, между прочимъ цѣлыхъ девять лѣтъ въ Португаліи. Въ берлинскомъ музеѣ есть прекрасный рельефъ его руки: молящіеся ангелы.

Вслѣдъ за Рустичи и А. Сансовино третьимъ должно назвать Микельа́нджело Бонарроти (1475—1564). Скульптура была той областью искусства, которую онъ избралъ себѣ по призванію, хотя, какъ мы уже имѣли случай объяснить, онъ много сдѣлалъ и въ архитектурѣ (впрочемъ по большей части не слишкомъ удачнаго), и хотя ему при этомъ было суждено богатѣйшія и благороднѣйшія созданія свои произвесть кистью. Микельа́нджело понялъ въ самомъ величавомъ смыслѣ реалистическое стремленіе 15-го вѣка, — если оно только еще можетъ у него назваться этимъ именемъ; подобно созданіямъ древности и его фигуры вполнѣ самодовлѣтельны, вполнѣ закончены въ самихъ себѣ; но вмѣстѣ съ тѣмъ онѣ носятъ какой-то своеобразный, велемощный характеръ, который дѣлаетъ ихъ какъ бы выраженіемъ и прямо даже олицетвореньемъ тѣхъ элементарныхъ силъ, которыми держится и движется вселенная. Гдѣ такой способъ изображенія гармонируетъ къ сюжетомъ, тамъ онъ дѣйствуетъ чрезвычайно сильно на душу зрителя; но Микельа́нджело и въ другихъ случаяхъ готовъ былъ стремиться къ подобному же впечатлѣнію, и тогда онъ достигаетъ его обыкновенно только въ ущербъ наивности (то-есть правдѣ). Вотъ отчего съ этимъ именно художникомъ, знаменующимъ собой одну изъ самыхъ блистательныхъ вершинъ новой скульптуры, начинается, особенно въ позднѣйшую пору многодѣятельной его жизни, вмѣстѣ и упадокъ искусства, обусловленный стремленіемъ къ внѣшнему величію, выставляемому только напоказъ.

Послѣднее всего менѣе можно сказать о юношескихъ его работахъ, въ которыхъ его бурная сила какъ-будто еще дремлетъ передъ пробужденіемъ, какъ-будто грезитъ еще въ просонкахъ подъ болѣе кроткимъ вѣяніемъ искусства, процвѣтавшаго во Флоренціи въ молодые его года̀. Къ этимъ работамъ принадлежитъ очаровательный ангелъ въ церкви св. Доминика въ Болоньѣ, колѣнопреклоненный передъ памятникомъ этого святого, а потомъ два рельефныхъ изображенія Святой Семьи, одно въ лондонской академіи, другое во флорентинскомъ музеѣ (оба недокончены). Къ нимъ примыкаетъ, хотя уже и съ высшимъ достоинствомъ въ характерѣ, группа Богоматери съ бездыханномъ тѣломъ Христа на лонѣ, находящаяся во храмѣ св. Петра и сработанная Микельа́нджеломъ на двадцать пятомъ году отроду. Почти одновременна съ ней его статуя Вакха во флорентинскомъ музеѣ, и не многимъ позже исполненный могучей жизни, колосальный Давидъ передъ палаццо Веккіо, тамъ же; (послѣдняго исполнилъ онъ, въ доказательство своего мастерства, изъ мраморной глыбы, которую неудачно обтесалъ-было Агостино ди-Гуччо, и которая лежала съ тѣхъ поръ безъ употребленія). — Къ этимъ же раннимъ созданіямъ относится кроткая и полная достоинства статуя Мадонны въ брюггской церкви Нотрдамъ.

Вслѣдъ за тѣмъ, когда на папскій престолъ вступилъ уже Юлій II (1503 г.), Микельа̀нджело вызванъ былъ въ Римъ для исполненія болѣе величественной и обширной скульптурной работы. Папѣ хотѣлось соорудить себѣ такой могучій надгробный памятникъ, какому не было подобнаго въ цѣломъ мірѣ. Ми-

кельанджело начертилъ планъ и принялся за выполненіе. Цѣлое разсчитано было на осьмнадцадь локтей въ длину и на двѣнадцать въ ширину, а для украшенія предположено множество статуй и рельефовъ. Статуи должны были представлять возсоединенныя папой съ Церковной Областью провинціи, подъ видомъ плѣнниковъ въ цѣпяхъ; далѣе искусства, также обремененныя узами, такъ-какъ дѣятельность ихъ прекращалась его смертью; за тѣмъ — Моисей и Павелъ, какъ представители жизни дѣйственной и созерцательной; наконецъ на вершинѣ монумента статуи Неба и Земли, какъ носители гробницы (саркофага); и т. д. Но работы вскорѣ были прерваны, отчасти вслѣдствіе разныхъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ, частію оттого, что Микельанджело, по приказанію папы, долженъ былъ расписывать потолки въ Сикстинской часовнѣ, отчасти же конечно и по причинѣ громадныхъ издержекъ, какихъ потребовало бы исполинское предпріятіе. Передъ смертью (1513 г.), Юлій II велѣлъ съизнова проектировать его въ уменьшенномъ размѣрѣ, и вотъ откуда повидимому возникъ дошедшій до насъ планъ, имѣющій много сходства съ первоначальнымъ. [1] Но и тутъ дѣло опять остановилось; потому что Микельанджело пришлось перейдти къ другимъ работамъ. Планъ былъ вторично измѣненъ и еще умаленъ противъ прежняго; только въ 1545 г. поставили его наконецъ въ церкви св. Петра во Узахъ въ Римѣ. Нечего, послѣ этого, и дивиться, что онъ производитъ вовсе не отрадное впечатлѣніе. Важнѣйшая изъ его статуй, Моисей, разсчитанная на тотъ первый, величавый замыселъ, вовсе не соразмѣрна съ мелкотною архитектурой нынѣшняго памятника; ея крайне невыгодная постановка обличаетъ въ самомъ яркомъ свѣтѣ свойственные ей, при всей впрочемъ могучести, явные недостатки, особенно ея очевидную гонку за эффектностью. Кромѣ этой статуи, рѣзцу Микельанджело принадлежатъ здѣсь еще двѣ, Рахиль и Лія (взятыя опять за представительницъ дѣйственной и созерцательной жизни), но обѣ онѣ менѣе значительны. Всѣ прочія статуи этого монумента — дѣло Микельанджеловыхъ учениковъ. — Двѣ (неконченныя) его статуи узниковъ, находящіяся теперь въ парижскомъ музеѣ, работались конечно для того же памятника, въ первомъ или во второмъ его видѣ. Статуя младшаго — величественной, увлекающей красоты; напротивъ того другая довольно натянута въ постановкѣи вѣроятно сильно затесана ваяломъ.

Другая большая же скульптурная работа поручена была Микельанджело папою Львомъ X-мъ (умершимъ въ 1521 г.); это — надгробные памятники двухъ близкихъ его родныхъ, — брата, Джуліано де' Медичи, и племянника, герцога урбинскаго Лоренцо. Работа эта также часто перерывалась, и окончена только въ послѣдніе годы папы Климента VII (1523—34, изъ дома Медичи подобно Льву). Монументы эти находятся въ ризницѣ храма Сан' Лоренцо во Флоренціи; въ стѣнныхъ нишахъ представляютъ они статуи помянутыхъ особъ, а внизу — гробницы, на которыхъ покоятся нагія аллегорическія фигуры Авроры и Вечера, Ночи и Дня. (Онѣ впрочемъ не совсѣмъ подходятъ къ мѣрѣ гробницъ, что опять-таки конечно происходитъ отъ какой-нибудь перемѣны въ первоначальномъ планѣ). Статую Лоренцо, сидя-

[1] Снимокъ съ него есть между прочимъ у D'Agincourt, Sculpture, рис. 46.

щаго въ глубокомъ размышленіи — и по этому мѣтко прозванную у Итальянцевъ «Думою», иль-пенсіэро — должно признать лучшимъ скульптурнымъ созданіемъ Микельа́нджело; она благородна вся насквозь, вполнѣ обусловлена своимъ положеніемъ, ясна и полна мѣры. Изъ числа нагихъ фигуръ слѣдуетъ особенно отмѣтить Аврору; въ движеніяхъ членовъ царитъ у ней могучій риѳмъ, какое-то величаво-архитектоническое пареніе, проявляющее въ самомъ благородномъ видѣ ту своеобразность Микельа́нджело, на которую указали мы выше. Не такъ привлекательны другія статуи, отчасти неконченныя, отчасти не свободныя отъ гонки за эффектностью, доходящей иногда до того, что наприм. лѣвый локоть опирается на правую голень. Величавымъ выраженіемъ замѣчательна, напротивъ, находящаяся въ той же часовнѣ статуя Мадонны съ Младенцемъ, къ прискорбію оставшаяся неконченной. — Къ превосходнѣйшимъ скульптурамъ Микельа́нджело принадлежитъ потомъ статуя возставшаго изъ гроба Іисуса въ Санта Марія сопра-Минерва въ Римѣ; тогда какъ его группа Снятія со Креста во флорентинскомъ соборѣ сравнительно малоцѣнна. Кромѣ того во Флоренціи же, въ Уффиціяхъ, есть погрудное изваяніе Брута, статуи умирающаго Адониса и одного юноши (послѣдняя только еще вчернѣ), а въ академіи мраморная глыба, изъ которой начинаетъ выникать могучій обликъ апостола. Изъ немногихъ, еще сверхъ того приписываемыхъ ему бюстовъ должно привести одинъ бронзовый, геніальной работы, представляющій его собственный портретъ и находящійся въ палаццо Консерваторовъ, что на Капитоліи, въ Римѣ. [1]

О большинствѣ подражателей Микельа́нджело можетъ быть рѣчь только въ слѣдующемъ отдѣлѣ. Здѣсь надлежитъ вопервыхъ упомянуть о Баччіо Бандинелли (1487—1559), который хотя былъ и ревностнымъ ему соперникомъ, однакожъ существенно стоялъ подъ вліяніемъ его направленья. Онъ точно такъ же стремится къ величавости, но уже невпримѣръ манернѣе. Къ важнѣйшимъ работамъ этого мастера принадлежатъ фигуры пророковъ, апостоловъ, добродѣтелей и т. п., которыя онъ сработалъ для клиросной ограды во флорентинскомъ соборѣ и которыя, по крайней мѣрѣ въ качествѣ барельефовъ, съ начертательной стороны очень хороши, но при этомъ сильно утомляютъ своимъ однообразіемъ. Менѣе отрадны другія его произведенія, наприм. Геркулесъ и Какосъ передъ палаццо Веккіо, и рельефъ большого пьедестала на Пьяцца ди-Сан' Лоренцо въ Флоренціи.

Собственно изъ учениковъ Микельа́нджело можно указать здѣсь только на двоихъ, участвовавшихъ между прочимъ въ скульптурныхъ его работахъ и умѣвшихъ подойдти къ его величавости поумѣреннѣе другихъ своихъ со-

[1] Въ новѣйшее время признали ваятелемъ и Рафаэля. Статуя Іоны, въ часовнѣ Киджи храма Санта Марія дель-Пополо въ Римѣ, которая, какъ обыкновенно полагали, изваяна Лоренцеттомъ по его указанію, слыветъ теперь (Passavant, Rafael, 1, 249) за собственное произведеніе великаго мастера, и дѣйствительно достойна его по дивной красотѣ замысла и самаго даже выполненья. Въ Менгсовомъ Собраніи въ Дрезденѣ сохранился еще гипсовый слѣпокъ съ Мальчика на дельфинѣ, также приписываемаго Рафаэлю; тогда какъ оригиналъ этого слѣпка — въ Англіи.

братій. Одинъ изъ нихъ, Джов. Анджел. Поджибонцо, прозванный Монтòрсоли, помогалъ учителю при сооруженіи памятниковъ двумъ вышеназваннымъ Медичи; въ ризницѣ Сан' Лоренцо во Флоренціи, гдѣ находятся эти памятники, принадлежитъ ему статуя св. Козмы (рядомъ съ Микельáнджеловою Мадонной). Послѣ этого, а равно еще и прежде, работалъ онъ много въ Генуѣ (цѣлый рядъ скульптуръ въ Сан'Маттео), также въ Сициліи. — Другой ученикъ Микельàнджело — Рафаэль ди-Монтелупо, который, на ряду съ другими, участвовалъ въ трудахъ по надгробному памятнику Юлія II, въ томъ видѣ какъ онъ былъ выполненъ. Его рукú статуя св. Даміана въ ризницѣ Сан' Лоренцо во Флоренціи. Главнымъ произведеніемъ его слыветъ надгробный памятникъ Бальдассара Турини въ соборѣ города Пешіи.

Послѣдователемъ Микельàнджело, и по крайней мѣрѣ большею частію принадлежащимъ этой эпохѣ, должно назвать Бенвенуто Челлини (1500—1572). Бенвенуто былъ собственно золотыхъ-дѣлъ-мастеръ и очень много трудился по этой части; но создалъ вмѣстѣ съ тѣмъ разныя другого рода произведенія, иногда самыхъ колосальныхъ размѣровъ. Работы его, какъ въ расположеніи, такъ и въ стилѣ, отличаются вообще болѣе декоративнымъ характеромъ. Долго пробылъ онъ во Франціи, вызванный туда Франциском І-мъ. Изъ этой поры художественной его дѣятельности многое еще сохранилось донынѣ; между прочимъ — изящный, чрезвычайно тонко выполненный бронзовый рельефъ одной Нимфы въ Фонтенеблò, который теперь въ парижскомъ музеѣ; нарядная золотая солонка, съ лицевыми изображеніями, въ императ. собраніи въ Вѣнѣ; и богатѣйшая еще орнаментная вещь, — рыцарскій щитъ съ фигурами, масками и арабесками, художественной выбивной работы, хранящійся теперь въ Джоржъ-Голлѣ (Георгіевскомъ залѣ) Виндзорскаго зàмка, въ Англіи. [1] Ровно ничего не осталось отъ серебряныхъ статуй въ полный ростъ, сдѣланныхъ Бенвенутомъ для Франциска I, равно какъ и отъ громадной модели Марса (которой голова употреблялась наприм. въ видѣ спальни). Изъ работъ, выполненныхъ имъ позже въ Италіи, можно указать здѣсь на бронзовую статую Персея, въ ложѣ де' Ланцú во Флоренціи, довольно впрочемъ черствое произведеніе, и на прекрасный бронзовый бюстъ Козмы І-го въ тамошнемъ музеѣ; также на сработанный въ отличномъ орнаментномъ стилѣ переплетъ молитвенника, съ миніатюрами Джуліо Кловіо, въ неапольской библіотекѣ. Въ качествѣ медальёра мы еще упомянемъ о Бенвенуто далѣе.

Нѣсколько различнаго направленія держался Николо Периколи, прозванный иль-Триболо (1500—1565). Главные труды этого художника можно видѣть по фасаду св. Петронія въ Болоньѣ, а въ самой церкви есть большой рельефъ его руки, со взятіемъ Богородицы на небо. Находящі-

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, стр. 165. — Подобный же и не менѣе драгоцѣнный щитъ находится въ оружейномъ собраніи принца Карла Прусскаго въ Берлинѣ. Замѣтимъ здѣсь вообще, что итальянское искусство того времени произвело много превосходныхъ оружейныхъ работъ въ этомъ родѣ; цѣлый рядъ ихъ можно видѣть въ сейчасъ названномъ собраніи, и притомъ еще самыхъ драгоцѣнныхъ.

яся здѣсь работы Джакопо делла-Кверчіи, особенно же произведенія Андрея Сансовино, кажется, отчасти повліяли на собственное его направленіе; опираясь на такого рода основы, Периколи, хотя и не принадлежа къ перво-классным мастерамъ, доработывается до своеобразной пріятности, не лишенной даже извѣстнаго величія въ характерѣ.

§ 2. Верхнеиталійскіе и неаполитанскіе мастера.[1]

Живые и привлекательные моменты развитія представляетъ вначалѣ 16-го вѣка верхнеиталійская скульптура особенно въ Венеціанской области. Какъ у венеціанскихъ ваятелей конца 15-го вѣка, такъ и теперь, замѣчается здѣсь, унаслѣдованный отъ падуанской школы, вполнѣ подходящій къ античному способъ изображенія и обдѣлки частностей, только въ болѣе свободной, не такъ точной и строгой манерѣ 16-го столѣтія; между тѣмъ въ рельефахъ все еще соблюдается перспективное по мысли, часто очень скученное расположеніе.

Въ этомъ отношеніи должно вопервыхъ привести Андрея Риччіо изъ Падуи, прозваннаго Бріоско (1480—1532). Его руки́ два бронзовыхъ рельефа въ клиросѣ св. Антонія въ Падуѣ (среди болѣе грубыхъ работъ Веллано представляютъ они Давида передъ ковчегомъ завѣта Господня и Іудиѳь съ Олоферномъ), а также рельефы по большому богато изукрашенному свѣщнику (II, 260), сработанные тамъ же въ 1507 г.; сверхъ-того рядъ бронзовыхъ рельефовъ, которые сняты съ надгробныхъ памятниковъ рода Торріани въ Веронѣ и хранятся теперь въ парижскомъ музеѣ, да четыре бронзовыхъ горельефа 1513 г., изображающихъ обрѣтеніе истиннаго Креста, въ венеціанской академіи. Всѣ эти работы обнаруживаютъ болѣе или менѣе геніально-живое, тонкое можно-сказать пониманіе и усвоеніе античныхъ элементовъ, но страдаютъ въ то же время всѣ сплошь живописной скученностью изображеній, да отчасти и вялою ихъ обдѣлкою.

За тѣмъ слѣдуетъ упомянуть здѣсь еще разъ семью Ломбарди, которыхъ позднія работы рѣшительно уже носятъ печать стиля болѣе свободнаго и величаваго. Пріятнѣйшее ихъ произведеніе — большой бронзовый престолъ часовни Зено въ св. Маркѣ (1505—1515); подражаніе антику здѣсь менѣе одностороnно; между прочимъ статуя Мадонны на тронѣ, украшающая этотъ престолъ между статуями св. Петра и Іоанна Крестителя, отличается такою тихой граціей, такою важной миловидностью, что напоминаетъ собой работы Андрея Сансовино. Въ драпировкѣ одеждъ, слишкомъ нарядныя, перетонченныя складки прежнихъ изваяній уступаютъ здѣсь мѣсто какому то важному, величавому даже расположенію. Творцами этихъ замѣчательныхъ созданій называютъ Піэтро и Антоніо Ломбарди, а за ними — Алессандра Леопардо; послѣднему, о чьихъ раннихъ произведеніяхъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 63.

говорили мы прежде (II, 260), принадлежитъ пожалуй сочиненіе архитектонической части этого памятника. [1] Далѣе относятся сюда тѣ мраморные рельефы, которые Антоніо и Тулліо Ломбарди (до 1525 г.) сработали для часовни дель-Санто въ падуанскомъ храмѣ св. Антонія; при большомъ, даже идеальномъ изяществѣ отдѣльныхъ частей и драматически-оживленной композиціи у обоихъ художниковъ, Антоніо беретъ верхъ тѣмъ, что наивнѣе усвоиваетъ себѣ ладъ античнаго изображенія. (Позднѣйшій членъ семьи, Томмазо Ломбардо, въ своей группѣ Святого Семейства, въ храмѣ Сан' Себастьяно въ Венеціи, и въ статуѣ блаженнаго Іеронима, находящейся въ Сан' Сальваторе, тамъ же, является не весьма значительнымъ послѣдователемъ Джакопо Сансовино). — Другого, нѣсколько младшаго художника, подобнаго же направленія, именуютъ обыкновенно Альфонсомъ Ломбарди, называя его Феррарцемъ; онъ вѣроятно образовался у котораго-нибудь изъ Ломбарди, проживавшихъ въ Феррарѣ; настоящее же имя его Альфонсо Читтаделла, и родомъ онъ изъ Лукки. [2] Три его произведенія, находящіяся вмѣстѣ съ разными другими въ Болоньѣ, ставятъ его въ разрядъ лучшихъ мастеровъ того времени: одно — многоличная и замѣчательная достоинствомъ группа глиняныхъ статуй во весь ростъ, изображающихъ Успеніе Богородицы, въ молельнѣ делла-Вита (1519); другое — рельефъ Воскресенія Христова, полный ясной, простой красоты надъ одною изъ боковыхъ дверей церкви Сан' Петроніо (1526); третье — мраморный рельефъ по софиту арки въ Сан' Домéнико, геніально-изящныя мелкія скульптуры повѣствовательнаго содержанія. Еще ранѣе, но также очень хорошо вылѣплены имъ изъ глины полуростные апостолы въ феррарскомъ соборѣ, группа Снятія со Креста въ болоньской церкви Сан' Піэтро, быть-можетъ и головы апостоловъ въ Сан' Джованни ин' Монте, тамъ же. — Мастеру Гульельмо Бергамаско принадлежитъ въ Санти Джованни э Паоло въ Венеціи статуя св. Магдалины, представляющая зрѣлую красу тиціановскихъ женщинъ въ мраморѣ и, при не совсѣмъ пластическомъ замыслѣ фигуры, все-таки увлекающая дивной прелестью обдѣлки, наприм. особенно рукй.

Джакопо Татти изъ Флоренціи (1479—1570), бывшій первоначально ученикомъ Андрея Сансовино и по немъ обыкновенно называемый Джакопомъ Сансовино, существенно подъ наитіемъ этихъ вдохновеній, создалъ нѣсколько скульптуръ, наивныхъ чуть не до величавости: большую Мадонну въ церкви Сант' Агостино въ Римѣ и животрепещущаго Вакха, который теперь во флорентинскихъ Уффиціяхъ; къ нимъ можно, пожалуй, отнести и статую св. Іакова Старшаго въ тамошнемъ соборѣ, какъ произведеніе необыкновенно-старательной обдѣлки. Въ позднѣйшихъ работахъ его замѣтны уже большія разности: нѣкоторыя изъ нихъ выдержаны въ характерѣ этихъ раннихъ его созданій, иныя обнаруживаютъ какой-то непластическій, однакожь не лишенный благородства натурализмъ, немногія другія,

[1] I. Буркгардтъ полагаетъ, что рѣзцу Леопардо всего скорѣе могутъ принадлежать превосходная статуя Мадонны на алтарѣ и статуэтки Добродѣтелей на гробницѣ. — [2] C. Frediani, Intorno ad Alfonso Cittadella, etc. (Сравни Шорновъ Kunstblatt, 1835, № 73).

наконецъ,—и вліяніе Микельа́нджело. Эта вторая эпоха дѣятельности Джакопо началась съ тѣхъ поръ, какъ изъ Рима (послѣ разграбленія города Французами въ 1527 г.) онъ переселился въ Венецію и оказывалъ здѣсь до самой своей кончины очень сильное вліяніе какъ множествомъ собственныхъ работъ, такъ и значительнымъ числомъ учениковъ, старавшихся подражать его стилю. Во всякомъ случаѣ Джакопо Сансовино вовсе не изъ тѣхъ ограниченныхъ подражателей Микельа́нджело, которыхъ такъ много расплодилось во второй половинѣ 16-го вѣка и которые мечтали найдти спасеніе искусству только въ томъ, чтобы преувеличивать односторонности учителя; въ работахъ его часто замѣчается, напротивъ, болѣе нѣжный складъ формъ, какая-то своеобразная миловидность, которую столько же должно приписать собственному чувству художника, сколько, съ одной стороны, и вліянію на него первоначальнаго учителя, а съ другой — тому общему художественному стремленью, какому отдался онъ по переѣздѣ въ Венецію. Изъ многоразличныхъ работъ его рукѝ, которыми обладаетъ этотъ городъ, особенно должно отмѣтить находящіяся въ св. Маркѣ, и въ числѣ ихъ между прочимъ богатую бронзовую дверь ризницы; потомъ изготовленныя отчасти имъ самимъ, отчасти его учениками, скульптуры галереи понизу колокольни св. Марка; простую, полную достоинства статую Марка Равеннскаго надъ порталомъ церкви Санта-Джулія, статуйку Крестителя надъ водосвятною чашей въ Санта-Марія де' Фрари, памятникъ дожу Веньеру (умерш. 1556 г.) въ церкви Сан' Сальваторе, впрочемъ болѣе уже напоминающій микельа́нджеловскую манеру, и т. д. Въ Сант' Антоніо въ Падуѣ преимущественно имъ и его учениками исполнено богатое рельефное украшеніе часовни дель-Санто (Вызовъ изъ гроба одной дѣвицы—его собственной рукѝ), кромѣ вышеозначенныхъ скульптуръ, принадлежащихъ, какъ сказано, семьѣ Ломбарди. — Изъ учениковъ его и современныхъ ревнителей въ Венеціи, съ которыми онъ зачастую работалъ вмѣстѣ, предпочтительно слѣдуетъ назвать: Данезе Ката́нео (его работы между-прочимъ изящный, основанный Э. Фрегозо, престолъ въ церкви св. Анастасіи въ Веронѣ, но также и манерный памятникъ Л. Лоредану въ Санти Джованни э Па́оло въ Венеціи, около 1572 г.); Джироламо Кампанью (превосходные рельефы въ часовнѣ дель-Санто храма св. Антонія въ Падуѣ; прекрасная группа — умершій Христосъ, поддерживаемый ангелами, — въ Сан' Джуліано въ Венеціи; Мадонна съ двумя ангелами въ видѣ геніевъ въ Сан' Сальваторе; бронзовыя группы главнаго престола въ Сан' Джорджіо Маджоре и въ Редenторе, и проч.); Алессандро Витторію (престолъ со статуей блаженнаго Іеронима въ Санта Марія де' Фрари въ Венеціи, разныя, отчасти уже нѣсколько манерныя работы въ Санти Джованни э Па́оло; прекрасный св. Севастьянъ въ Сан' Сальваторе, менѣе значительный въ Сан' Франческо делла-Винья, статуя апостола въ Урсиновской часовнѣ собора въ Трани, въ Далмаціи); Джуліо даль-Моро (многіе труды его въ Сан' Сальваторе); Тиціано Аспетти (двѣ статуи по фасаду и двѣ внутри Сан' Франческо делла-Винья, немножко изысканной величавости); Франческо Сегалу, Тиціано Миніо, и мн. др. — Почти всѣ эти мастера обнаруживаютъ въ благопріятномъ случаѣ извѣстное сродство съ венеціанскою живо-

писною школой, а Джироламо Кампанья передаетъ иногда чрезвычайно мѣтко и живо благороднѣйшую, задушевную ея сторону.

Относительно скульптуры въ Ломбардіи слѣдуетъ припомнить здѣсь тѣ работы въ павійской Чертозѣ, которыя, бывъ начаты въ 15-мъ столѣтіи, продолжались еще съ такою же пріятностію стиля и въ 16-мъ. [1] Къ мастерамъ этого вѣка принадлежитъ между-прочимъ Антоніо Бегарелли (1498—1565) изъ Модены, напоминающій стилемъ друга своего, Корреджіо; въ числѣ рѣдкихъ его произведеній слѣдуетъ назвать престолъ съ Распятіемъ и четырьмя ангелами (статуи изъ обожженой глины) въ берлинскомъ музеѣ, — одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ примѣровъ того, какъ тонкость замысла и обдѣлки соединима съ пластической эффектностью. Другія его работы, сплошь большія группы и отдѣльныя фигуры изъ (безцвѣтной) глины, всѣ почти находятся въ Моденѣ. (Снятія со Креста въ церквахъ Сант' Агостино, Санта Марія Помпоза, Сан' Франческо, Сан' Піэтро; одиночныя статуи въ сейчасъ-названной церкви и въ монастырѣ при Сан' Джованни въ Пармѣ; самое позднее произведеніе, Христосъ съ Маѳою и Маріей, въ Сан' Доменико въ Моденѣ). Сравнительно съ глиняными работами Маццони (II, 318) обнаруживается здѣсь точно также, какъ и въ произведеніяхъ Альфонсо Ломбарди, часто удивительно-изящный, очищенный въ смыслѣ 16-го вѣка натурализмъ, который мало обращаетъ вниманія на высшіе пластическіе законы, будучи и безъ того увѣренъ въ своей эффектности. — Далѣе, Агостино Бусти, прозванный иль-Бамбайя, родомъ Миланецъ, который особенно замѣчателенъ отчетливо и чисто-выполненными работами небольшого размѣра. Главный трудъ его, надгробный памятникъ Гастона де-Фуа̀ въ Миланѣ, отличающійся тончайшею нарядно-фантастическою орнаментикой, разнесенъ теперь по частямъ, изъ которыхъ однѣ хранятся въ собраніи Амвросіевской библіотеки, другія въ Брерѣ миланской. Преемникомъ Бамбайи въ работахъ такого рода, только уже гораздо манернѣе, былъ Франческо Брамбилья. Потомъ Кристофоро Соларіо, прозванный иль-Гоббо; его руки́, въ ризницѣ миланскаго собора, привязанный къ бичевальному столбу Христосъ, и въ Чертозѣ близъ Павіи два прекрасные надгробные памятника Лудовика Сфорцы и жены его Беатриче д' Эсте съ лежачими мраморными статуями усопшихъ, стоявшіе сперва въ Санта Марія делле-Граціэ въ Миланѣ. — Другой изъ мастеровъ, работавшихъ въ павійской Чертозѣ, былъ Марко Аграте; ему принадлежитъ въ миланскомъ соборѣ статуя св. Варѳоломея съ содраною (какъ гласитъ житіе святого) кожей, — совершенно точная анатомическая модель и стало-быть слишкомъ ужь явное свидѣтельство тѣхъ заблужденій, къ какимъ могло иногда вести реалистическое и научное стремленіе новой эпохи. Статуя снабжена притомъ наивной надписью, что она дѣлана не Праксителемъ, а Маркомъ Аграте, въ чемъ и безъ того не усомнился бы вѣрно ни кто.

Наконецъ и въ Неаполѣ видимъ мы достойныхъ вниманія ваятелей, принадлежащихъ первой половинѣ 16-го вѣка. Джованни да-Нола, прозван-

[1] См. выше II, 316—317.

ный иль-Мерліано (1478—1559), былъ ученикомъ вышепомянутаго старшаго мастера, Аніэлло Фіоре. Работы его встрѣчаются въ разныхъ церквахъ города, но онѣ далеко не равноцѣнны. Всего лучше по своей изящной простотѣ три надгробные памятника въ Сан' Северино, въ придѣлѣ угодника, и такой же дѣтскій памятникъ передъ ризницей этой церкви; а равно очень миловидный монументъ молодой дѣвушки, Антоніэтты Гандино, въ храмѣ Санта Кьяра. — Ученикъ Мерліано былъ Доменико д' Аурія. Обнаруживающіяся въ названныхъ работахъ его учителя простота и благородство свойственны также и ему; особливо замѣтно это въ прекрасныхъ рельефахъ часовни Джезуальда въ Сан' Северино, представляющихъ распятаго Спасителя и Богоматерь надъ тѣломъ Сына. — Но важнѣе обоихъ этихъ мастеровъ Джироламо ди-Сантакроче (1502—1537). Работы его, какъ наприм. статуя св. Антонія Падуанскаго въ церкви Монте Оливето (Элеонской горы) и два надгробныхъ памятника въ Сан' Доменико Маджоре (въ часовнѣ св. Стефана), столько же отличаются миловидною наивностью, сколько и высокою, чистою красотой.—Различнымъ мастерамъ всей здѣшней школы принадлежатъ изваянія въ часовнѣ Караччіоло храма Сан' Джованни а-Карбонара, и колосальный надгробный памятникъ испанскаго губернатора Піэтро ди-Толедо, въ Сан' Джакомо дельи-Спаньіоли.

§ 3. Рѣзчики на камнѣ и медальёры.

Мелкотное ваяніе медальёрнаго искусства, которое еще въ 15-мъ столѣтіи породило столько интересныхъ произведеній, особенно въ верхнеиталійскихъ краяхъ, предстаетъ намъ съ высокимъ значеніемъ и въ 16-мъ. [1] Техника его много усовершенствовалась, благодаря употребленію рѣзныхъ на стали штемпелей, такъ что работы этого рода, не требуя попрежнему особенной дополнительной отдѣлки, выходили теперь въ достаточномъ уже совершенствѣ прямо изъ-подъ штемпеля. Въ иныхъ случаяхъ работались и выбивныя медали. Но очень сильно повліяла въ это время на медальёрное искусство другая отрасль мелкотного ваянія, близко сродственная сейчасъ названной, именно — рѣзьба на камнѣ. Отличныя дарованія обратились теперь и къ этой новой отрасли и, занимаясь по большой части обѣими, умѣли создать въ высшей степени значительныя произведенія. За образецъ брали нерѣдко античныхъ мастеровъ и подражали имъ прямо, или же, работая отъ себя, такъ художнически поддѣлывались подъ характеръ древнихъ произведеній, что часто очень трудно бываетъ отличить новое отъ античнаго. И за это время опять-таки преимущественно верхнеиталійскіе мастера отличались въ изготовленіи рѣзныхъ камней и медалей.

Однимъ изъ первыхъ и притомъ лучшихъ по обѣимъ отраслямъ искусства слѣдуетъ назвать Валеріо Белли изъ Виченцы, именуемаго Валеріо Вичентино (род. около 1468 или 1478, ум. 1546 г.). Главное про-

[1] Bolzenthal, Skizzen, Abschnitt 2.

изведеніе его — ларчикъ, сработанный для папы Климента VII-го и хранящійся теперь во флорентинскомъ музеѣ; онъ составленъ изъ множества кристальныхъ пластинокъ, на которыхъ вырѣзаны сцены изъ исторіи І. Христа въ такомъ полномъ достоинства и величія стилѣ, съ такою превосходной пластической обдѣлкой, что его надобно поставить на ряду съ благороднѣйшими созданіями тогдашняго искусства. [1] Подобными же качествами отличаются и тѣ немногія медали, которыя навѣрно можно приписать его рукѣ. — Рядомъ съ нимъ стоятъ другіе замѣчательные художники: Джованни Бернарди да-Кастель Болоньезе (1495—1555; прекрасные рѣзные камни и медали; изъ послѣднихъ особенно важны двѣ, относящіяся къ походу Карла V-го въ Африку); Алессандро Чезати, прозванный иль-Греко, изъ Миланской области (его медаль въ честь папы Павла III, съ преклоняющимся передъ Александромъ Великимъ архіереемъ іерусалимскимъ, слыветъ превосходнѣйшимъ по этой части произведеніемъ); Джованни Джакомо Каральіо изъ Вероны (1500—1570); Маттео дель-Нассаро, тоже изъ Вероны (въ парижскомъ музеѣ два отлично вырѣзанныхъ камня, одинъ съ портретомъ короля Франциска І-го, другой — съ изображеніемъ Константинова побоища); Франческо Аникини изъ Феррары; Доменико ди-Поло изъ Флоренціи; Лудовико Мармитта изъ Пармы, и мн. др. — Сейчасъ названные мастера отличались въ обѣихъ отрасляхъ искусства. Между прославившимися одною только рѣзьбой на камнѣ слѣдуетъ въ особенности отмѣтить Марію ди-Пешіа, который сработалъ такъ-называемый печатный перстень Микельа́нджело, съ изображеніемъ многоличной вакханаліи, — камень, долго выдаваемый за антикъ и хранящійся теперь въ парижскомъ музеѣ. — Въ ряду медальёровъ-исключительно занимаетъ почетное мѣсто Никколо Каваллерино изъ Модены (извѣстный также въ качествѣ золотыхъ-дѣлъ-мастера и ваятеля); есть нѣсколько грандіозныхъ медалей его работы въ честь полководца-астронома Гвидо Рангони. Далѣе — Бенвенуто Челлини; его выбивныя изъ золота медали, какими украшались тогда шляпы знатныхъ баръ, составляли предметъ общаго искательства; кромѣ того онъ вырѣзалъ по заказу и много монетныхъ штемпелей. Но находящіяся на послѣднихъ изображенія носятъ уже тотъ немного манерный характеръ, какой свойственъ всѣмъ почти послѣдователямъ Микельа́нджело. Можно еще упомянуть здѣсь о Джованни Кавино изъ Падуи (1499—1570), который, подобно вышеназванному Мармиттѣ, умѣлъ мастерски подражать античнымъ монетамъ.

[1] См. Kugler, Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 126, гдѣ говорится о бронзовыхъ снимкахъ какъ съ этой, такъ и съ другихъ работъ Валеріо.

Б. ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Предварительное замѣчаніе.

Полный цвѣтъ итальянской живописи развернулся, какъ уже замѣчено, въ удивительномъ разнообразіи. Это существенно и всего ближе зависѣло отъ состоянія различныхъ художественныхъ школъ, въ какомъ мы оставили ихъ подъ исходъ 15-го вѣка; но около этого именно времени наступили съ другой стороны и болѣе или менѣе значительныя взаимодѣйствія между ними, благотворно умѣрившія ту односторонность стремленій, которая начало-было проявляться тамъ и сямъ. Даровитые художники часто умѣли связать воедино преимущества различныхъ школъ, да и блескъ собственнаго ихъ генія, далеко перехватывавшій за тѣсные предѣлы личной ихъ дѣятельности, не могъ конечно не оказать разнообразнаго вліянія даже и на мастеровъ совсѣмъ иного направленья.

Чтобъ слѣдующія наши замѣчанія были понятнѣе для читателя, намъ лучше будетъ окинуть напередъ бѣглымъ взглядомъ самыя блестящія явленія этого времени. Два художника особенно выдаются изъ рядовъ флорентинской школы, обращенной къ реалистическимъ интересамъ по преимуществу. Одинъ изъ нихъ, и притомъ старшій, — Леонардо да-Винчи, — соединялъ съ совершенною выработкою формы относительную мягкость и задушевную глубину замысла. Но главная его дѣятельность принадлежитъ не Флоренціи, а Милану, гдѣ стремленіе ломбардской школы успѣлъ онъ развернуть до высшей красоты. Среди тѣхъ различныхъ взаимодѣйствій, которыя существенно умножились еще благодаря Леонарду, возникло потомъ Корреджіевское направленіе (конечно также опиравшееся и на своеобразное умонастроенье). Вліяніе Леонарда простерлось впрочемъ и гораздо далѣе, такъ что во Флоренціи выступили другіе художники, родственные ему по стремленію. Однако здѣсь же, бокъ-обокъ съ Леонардомъ, является еще другой великій мастеръ, Микельа́нджело, съ той могучей своеобразностью, о которой говорено выше по поводу скульптуры. И онъ былъ не безъ вліянія на искусство своей родины; но главнѣйшая живописная дѣятельность и дѣйственность этого художника все-таки принадлежитъ Риму. Здѣсь выступилъ потомъ на ряду съ нимъ нѣсколько юнѣйшій мастеръ, Рафаэль, который, вышедши изъ мечтательной умбрійской школы, впослѣдствіи окрѣпъ подъ вліяніемъ чувственно-могучей Флоренціи и достигъ затѣмъ въ Римѣ высшей чистоты и граціи художественнаго стиля, обязанный отчасти сосѣдству Микельа́нджело свободнѣйшимъ развитіемъ своихъ силъ. Вкругъ Рафаэля собралось множество учениковъ, которые или старались примкнуть къ нему прямо и непосредственно, или же соединить съ его направленіемъ направленья другихъ школъ (въ томъ числѣ и прежнихъ, гдѣ сами они получили первое образованіе). Съ другой стороны, у венеціанскихъ мастеровъ, у Джорджоне и у Тиціана особенно, сложилась самая теплая концепція и передача жизни. Къ нимъ равномѣрно примкнула бездна послѣдователей, изъ которыхъ однако многіе соединяли съ собственно-венеціанскими

началами разные опять другіе элементы, заимствованные наприм. у сосѣдняго ломбардскаго, а отчасти также у римскаго или флорентинскаго искусства.

§ 2. Леонардо да-Винчи и его послѣдователи.

Леонардо да-Винчи (1452—1519), [1] родившійся близъ Флоренціи и образовавшійся здѣсь въ школѣ Андрея Вероккіо, открываетъ собой пору полнаго блеска итальянской живописи. Хотя дѣятельность его и относится бо́льшею частію къ 15-му еще вѣку, къ одному времени съ дѣятельностью многихъ изъ тѣхъ мастеровъ, о которыхъ говорено въ предъидущей главѣ; однакожъ онъ далеко опережаетъ ихъ развитіемъ и рѣшительно начинаетъ вполнѣ свободныя и широкія стремленья 16-го столѣтія. Леонардо былъ надѣленъ пытливымъ, изыскательнымъ духомъ и самымъ многостороннимъ творчествомъ; свѣдущій во всѣхъ искусствахъ и наукахъ, умѣлъ онъ проникать и воспроизводить въ своихъ созданіяхъ точно такъ же глубоко и мѣтко душевную, какъ и тѣлесную жизнь; и не смотря на то былъ совершенно свободенъ отъ всякой черствости въ замыслѣ и передачѣ: отъ всѣхъ его изображеній вѣетъ, напротивъ, нѣжною и глубокою мечтательностью, которая при полнотѣ высказывающейся въ нихъ жизни, придаетъ имъ тѣмъ еще болѣе своеобразную прелесть. Вслѣдствіе того и внѣшняя ихъ обдѣлка отличается, правда, очень мягкимъ, но чрезвычайно выработаннымъ блескомъ исполненія.

Многосторонняя дѣятельность Леонарда, кажется, сократила число живописныхъ его работъ, хотя живопись конечно составляла для него главное. Гораздо болѣе должно сожалѣть о томъ, что важнѣйшія изъ нихъ погибли и что наши свѣдѣнія о нихъ поэтому очень недостаточны. (Та же самая судьба, какъ выше замѣчено, постигла и большую скульптурную его работу). Лучшія произведенія его молодости, ужасающую голову Медузы, картонъ Нептуна среди бурныхъ морскихъ волнъ, и другой картонъ, съ изображеніемъ Рая, знаемъ мы только по описанію. — Въ 1482 г. Леонардо вызванъ былъ въ Миланъ, ко двору Лудовика Сфорцы, и прожилъ тамъ до 1499-го. Здѣсь впервые открылась ему привлекательная своеобразность ломбардскаго искусства, съ ея мягкою и сладостною граціей, съ тою строгомѣрной выработкой, какою она была обязана вліянію Падуанцевъ. Конечно, художественное это направленіе подѣйствовало больше или меньше и на Леонарда; а онъ въ свою очередь довелъ его потомъ до изящнѣйшаго развитія, во главѣ той многочисленной школы, которая скоро вкругъ него собралась. Тутъ создалъ онъ величайшее изъ всѣхъ своихъ произведеній, знаменитую Тайную Вечерю, написанную имъ на стѣнѣ трапезницы въ Санта Марія делле-Граціэ (масляными красками); при живѣйшемъ драматическомъ развитіи картина эта отли-

[1] Относительно Леонарда и его школы см. очерки у Fumagalli, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. — Denkmäler der Kunst, рис. 54.

чалась величайшей гармоніею стиля, при самой обдуманной характеристикѣ она была полна высшаго религіознаго вдохновенья. Но рано уже поврежденная и записанная, потомъ снова записанная и поврежденная опять, она представляетъ теперь только печальную, призрачно-глядящую развалину, [1] и мы знаемъ ее собственно только по разнымъ старымъ копіямъ, снятымъ отчасти учениками художника, да по набросаннымъ на бумагѣ собственноручнымъ его очеркамъ головъ, находящимся теперь преимущественно въ великогерцогскомъ собраніи въ Веймарѣ и дѣйствительно дающимъ самое высокое понятіе объ изществѣ этой работы, въ ея полной законченности. О другихъ трудахъ Леонардо въ Миланѣ рѣчь будетъ далѣе. — Въ 1499 г. воротился онъ во Флоренцію. Къ первымъ годамъ жизни его тамъ относятся два опять чрезвычайно важныхъ произведенія, оба картоны. Одинъ изъ нихъ, уцѣлѣвшій и хранящійся въ лондонской академіи, представляетъ Дѣву Марію съ ея матерью (св. Анной) и Младенцемъ Христомъ, который играетъ съ ягненкомъ; въ этомъ созданіи видно высокое, вполнѣ выработанное чувство красоты формъ и вмѣстѣ внутренняго одушевленія. Ученики его неоднократно выполняли этотъ образъ (равно какъ и другую подобную его композицію); отличнѣйшее изъ такихъ выполненій, предназначавшееся, пожалуй, замѣнить собственноручный трудъ мастера, находится въ Луврѣ. Другой картонъ представляетъ кавалерійскій бой, сцену изъ флорентинской исторіи; Леонардо трудился надъ нимъ по порученію тамошняго правительства и въ состязаніи съ Микельáнджело; здѣсь съ необыкновенной, потрясающею силой выражено было самое высокое и энергическое проявленіе жизни, и въ людяхъ, и въ животныхъ. Къ прискорбію, мы знаемъ этотъ картонъ (если только еще не часть его) единственно изъ одной позднѣйшей гравюры, вырѣзанной Эделинкомъ по рисунку Рубенса; но тутъ все содержаніе, хотя и отличающееся могучимъ замысломъ, существенно переложено въ тяжеловатыя Рубенсовы формы. Первый изъ этихъ картоновъ, когда былъ выставленъ, привелъ всю Флоренцію въ невольное удивленье; второй, наравнѣ съ тождевременнымъ картономъ Микельáнджело, считался настоящей школою для младшаго поколѣнія художниковъ. — Въ 1516 г. Леонардо былъ вызванъ королемъ Францискомъ I-мъ во Францію, и тамъ черезъ нѣсколько лѣтъ умеръ.

Изъ числа работъ, на которыя, кромѣ вышеприведенныхъ, можно обратить особенное вниманіе при обзорѣ живописческой дѣятельности Леонардо (очень многое приписывается ему напрасно), мы отмѣтимъ слѣдующія: какъ одно изъ раннихъ его произведеній, стѣнной образъ Мадонны, съ колѣнопреклоненнымъ передъ нею вдателемъ, въ монастырѣ Сант᾽ Онофріо въ Римѣ. Потомъ колосальный и чрезвычайно величественный фресковый образъ Мадонны съ Младенцемъ, въ Ваприо. Далѣе, портреты Галеаццо Марія Сфорцы и его супруги въ собраніи Амвросіевской библіотеки въ Миланѣ, еще строго обдѣланные и потому справедливо признаваемые за ранній трудъ мастера; мужской портретъ менѣе привлекателенъ и притомъ сильно потертъ; зато

[1] Однакожъ при послѣдней реставраціи открыто много очень важныхъ подробностей первоначальной картины.

женскій — дивной красоты и живописной законченности. Тамъ же — многіе другіе портреты, набросанные цвѣтными карандашами; не смотря на бѣглость работы, нѣкоторые изъ нихъ чрезвычайно хороши. — Поклоненіе волхвовъ во флорентинскихъ уффиціяхъ, большая и богатая композиція, только лишь подмалеванная, но тѣмъ не менѣе безцѣнная. Такой же отдѣлки маленькій образъ св. Іеронима, перешедшій изъ собранія Феша въ Ватиканъ [1] Нѣсколько отличныхъ Мадоннъ и Святыхъ Семействъ, отчасти выполненныхъ учениками; Мадонна, кормящая грудью Спасителя, въ палаццо Литта въ Миланѣ; Святое Семейство, встрѣчающееся съ нѣкоторыми отмѣнами въ разныхъ мѣстахъ, въ Миланской области, въ петербургскомъ Эрмитажѣ, въ англійскихъ галереяхъ (извѣстнѣйшая этого рода композиція слыветъ подъ именемъ Vierge au basrelief, и настоящій подлинникъ ея находится у лорда Варвика, въ имѣніи Гаттон'Паркѣ); чрезвычайно знаменательное Святое Семейство, извѣстное подъ названіемъ Vierge aux rochers, но быть-можетъ исполненное кѣмъ-либо изъ учениковъ Леонарда, въ парижскомъ музеѣ, [2] и т. д.

Повидимому, Леонарду же принадлежитъ сочиненіе одной картины, равномѣрно существующей въ разныхъ экземплярахъ: Христосъ, юношей, среди четырехъ книжниковъ; считавшійся прежде подлинникомъ экземпляръ лондонской Національной Галереи—превосходная работа Бернардина Луини.— То же должно замѣтить и о чрезвычайно граціозномъ изображеніи Суетности и Скромности въ палаццо Шіарра въ Римѣ. — Объ одной пропавшей въ новѣйшее время картинѣ, которая находилась прежде въ кассельской галереѣ и слыла за одно изъ отличнѣйшихъ произведеній Леонарда, едвали можно сказать что-либо вѣрное. Она представляла мать съ дѣтьми и называлась Caritas (Семейная любовь); въ ней превозносятъ глубоко-сладостное, млѣющее выраженіе головъ. Съ недавнихъ поръ стали, напротивъ, положительно увѣрять, что картина первоначально представляла Леду и превращена въ Caritas только благодаря записи, прикрывшей наготу, и что въ послѣднее время она будто бы находилась въ собраніи короля голландскаго, въ Гагѣ. [3]

Какъ навѣрно ему принадлежащія и притомъ отлично выработанныя картины его лучшей художнической поры, слѣдуетъ назвать еще три, находящіяся въ парижскомъ музеѣ. [4] Одна — Креститель Іоаннъ въ полроста, съ вдохновеннымъ чуть не до блаженства выраженіемъ въ головѣ. Другая— женскій портретъ, который прежде напрасно называли la Belle ferronnière («Прекрасная желѣзница», одна изъ возлюбленныхъ короля Франциска I-го);

[1] Напротивъ, ни портретъ юноши въ Уффиціяхъ, ни женскій портретъ въ галереѣ Питти (такъ-называемая «монахиня Леонардо»), не его руки. Что касается до «Золотыхъ-дѣлъ-мастера» въ томъ же собраніи, эта мастерская работа — одинъ изъ превосходнѣйшихъ портретовъ Лоренцо ди-Креди. — О. М. — [2] Головы на одномъ экземплярѣ, находящемся во владѣніи лорда Сѣффолька въ Англіи (имѣніе Чарлтон' Паркъ), Ваагенъ признаетъ за собственную Леонардову работу. — [3] См. Deutsches Kunstblatt 1851, стр. 59. — Тамъ же о разныхъ Леонардовыхъ произведеніяхъ: 1852. стр. 37 и въ друг. мѣстахъ, 1853, стр 187, 430. — [4] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. стр. 423 и сл.— Ср. F. Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 513.

вѣроятно, это портретъ Лукреціи Кривелли, фаворитки Лудовика Сфорцы, писанный стало-быть въ Миланѣ, — чрезвычайно благороднаго и чистаго характера, привлекательный тѣмъ меланхолическимъ оттѣнкомъ, который слегка разлитъ по чертамъ лица. Наконецъ третья — портретъ Монны Лизы (дель' Джокондо), писанный позже во Флоренціи; онъ отличается необыкновенной тонкостью въ рисункѣ, нѣжностью въ моделлировкѣ формъ и дивною очаровательностью въ цѣломъ.

Къ Леонардо примыкаютъ прежде всего мастера миланской школы,[1] изъ которыхъ одни вполнѣ отдавались его личному направленію, другіе болѣе держались прежней еще манеры, иные, наконецъ, старались слить съ этими элементами чужеродныя вліянія со стороны. Бо́льшую часть ихъ можно назвать непосредственными его учениками.

Впереди всѣхъ, какъ привлекательнѣйшаго изъ живописцевъ, порожденныхъ староломбардскою школой, должно поставить Бернардино Луини или Ловино; въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, каково наприм. большое Положеніе во гробъ въ Санта Марія делла Пассіоне въ Миланѣ, онъ живо напоминаетъ Боргоньіоне. Высокая, дѣтски-чистая наивность замысла, простота композиціи, сладостная пріятность головъ, въ соединеніи съ свѣтлымъ, цвѣтущимъ колоритомъ, придаютъ работамъ этого художника истинную прелесть; не достигая ни той энергіи, ни той величавой характеристики, ни той глубокой выработки, какія видимъ у Леонардо, онъ тѣмъ не менѣе съумѣлъ усвоить себѣ многое изъ направленія учителя и даже свободно разработать эти элементы далѣе, сообразно индивидуальному своему настроенію. Въ то же время проступаетъ у него иногда съ очень выгоднымъ эффектомъ нѣкоторая близость къ Рафаэлю, конечно происходящая скорѣе всилу внутренняго сродства нежели вслѣдствіе прямого подражанья. Работы Луини часто принимались за первоклассные труды Леонардо, какъ мы уже и видѣли по нѣкоторымъ изъ вышеназванныхъ картинъ; сюда же должно отнести погрудный образъ маленькаго Іоанна Крестителя съ ягненкомъ, въ Амвросіевской библіотекѣ въ Миланѣ, Иродіаду въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій, и Богоматерь между Екатерины и Варвары мученицъ въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ. Миланская Брера обладаетъ значительнымъ числомъ произведеній его руки́, по большой части фресКъ изъ упраздненныхъ церквей этого города. Другія его фрески можно видѣть въ тамошнихъ церквахъ и донынѣ: многочисленныя и важныя главнымъ образомъ въ Монастеро Маджоре (Сан' Мауриціо) и въ Амвросіевской библіотекѣ (Амброзіана, гдѣ большой фрескъ Поруганія Христа); двѣ прекрасныя вещи въ палаццо Литта; три престольныхъ образа въ комскомъ соборѣ. Главнымъ трудомъ его были фрески францисканскаго монастыря дельи-Анджели въ Лугано (около 1530, житіе Пречистой Дѣвы и нѣсколько одиночныхъ фигуръ святыхъ). — Сынъ Бернардино, Аурелио Луини, незначительный и очень холодный по чувству и колориту послѣдователь своего отца.

[1] См. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, № 69 и сл.

Изъ настоящихъ Леонардовыхъ учениковъ, говорятъ, также особенно близко къ учителю стоялъ Франческо Мельци; утверждаютъ, будто его кисти принадлежитъ граціозная, но отчасти записанная картина «Вертумнъ и Помона», въ берлинскомъ музеѣ. — Андреа Салаино (или Салаи) ограничивается почти только тщательнымъ выполненіемъ тѣхъ композицій своего учителя, на которыя былъ наибольшій спросъ, при чемъ колоритъ его немного уже слишкомъ впадаетъ въ красноватый оттѣнокъ. (Картины въ Брерѣ). — Марко д' Оджоне также скорѣе можно считать живописцемъ-ремесленникомъ. (Цѣлый рядъ картинъ въ Брерѣ, прекрасный запрестольный образъ въ церкви св. Евфиміи въ Миланѣ). — Чезаре да-Сесто, хоть и не очень богатый идеями, умѣлъ удачно подражать Леонарду въ основательной разроботкѣ сюжетовъ. Въ раннихъ трудахъ своихъ онъ очень близко подходитъ къ учителю; такъ одно Крещеніе Іисуса, его руки́, у герцога Скотти въ Миланѣ, отличается чуть не щегольскою обдѣлкою полунагихъ главныхъ фигуръ. (Богатый пейзажъ этого образа принадлежитъ кисти Бернадзано). Впослѣдствіи Чезаре перешелъ къ Рафаэлю и старался соединить его направленіе съ Леонардовскимъ, что̀ повело къ весьма удовлетворительнымъ вообще результатамъ, какъ свидѣтельствуютъ два главные его труда: пятичастный запрестольный образъ изъ Сан' Рокко, теперь у герцога Мельци въ Миланѣ, гдѣ Мадонна прямо взята съ Рафаэлевой Мадонны ди-Фулиньіо, и Поклоненіе Волхвовъ въ неапольскомъ музеѣ. Другія его вещи въ Брерѣ миланской, въ Бельведере въ Вѣнѣ, и т. д. — Джованъ Антоніо Бельтраффіо болѣе сейчасъ названныхъ художниковъ напоминаетъ старобытную ломбардскую школу, которой направленіе вырабатывается у него до поразительно-высокой серьёзности; главный трудъ его, Богоматерь между Іоанномъ Крестителемъ и св. Севастьяномъ, съ стоящими тутъ же на колѣняхъ вдателями, находится теперь въ парижскомъ музеѣ; въ берлинскомъ есть грандіозная Варвара великомученица, его руки́. — Работы Гауденціо Винчи также отзываются старинной мѣстной школою, но болѣе лишь нѣжно-религіознымъ, задушевнымъ ея направленьемъ; важнѣйшее его произведеніе — запрестольный образъ въ верхнемъ храмѣ аронской церкви, у Лаго Маджоре.[1] — Изъ числа менѣе значительныхъ сотоварищей этихъ мастеровъ назовемъ Бернардино Фассоло, Никколо Аппіани и Джованни Педрини, которымъ принадлежитъ много иногда слишкомъ выглаженныхъ и холодныхъ въ колоритѣ полуфигуръ Магдалины, Екатерины, Лукреціи и т. п.

Андреа Соларіо,[2] прозванный дель-Гоббо, весьма значительный ломбардскій мастеръ, получившій свое первоначальное образованіе въ школѣ Беллини, какъ явно обнаруживаетъ одинъ изъ самыхъ раннихъ извѣстныхъ намъ трудовъ его, — находящееся въ миланской Брерѣ Святое Семейство (помѣченное Andreas Mediolanensis, т. е. Андрей Миланскій, 1495 г.), которое написано имъ для церкви Сан' Піэтро ин' Мурано. Въ превосходномъ маленькомъ Распятіи луврской галереи (помѣченномъ Andr. Mediolan. 1503), которое выполнено съ любовнымъ тщаніемъ, соп

[1] О. Мюндлеръ рѣшительно считаетъ этотъ образъ за одно изъ лучшихъ юношескихъ произведеній Гауденціо Феррари. — [2] См. О. Mündler, Essai, стр. 202 и сл.

алоге, и отличается притомъ ясностью колорита, замѣтны влiянiя Мантеньи. Впослѣдствiи Андреа испыталъ на себѣ также дѣйствiя Леонардова генiя, и съумѣлъ эффектно воспользоваться ими особенно въ небольшихъ своихъ картинахъ. Это видно наприм. въ чрезвычайно изящномъ и законченномъ образкѣ Бѣгство во Египетъ (1515 г.), принадлежащемъ одному частному лицу въ Миланѣ; въ одномъ изъ лучшихъ его произведенiй, очаровательной Мадоннѣ, кормящей грудью божественное Дитя, въ луврскомъ собранiи, и въ подобной же Мадоннѣ, у графа Пурталеса въ Парижѣ. Главнымъ трудомъ позднѣйшей его поры былъ большой запрестольный образъ Вознесенiя Богоматери въ павiйской Чертозѣ. Другiя его работы встрѣчаются въ разныхъ галереяхъ часто подъ чужимъ именемъ. — Гауденцiо Феррари, [1] изъ Вальдуджiи (1484—1549), сначала посѣщалъ школу Джироламо Джувеноне въ Верчелли, а за тѣмъ переселился въ Миланъ. Онъ не былъ ученикомъ Леонардо, однакожь и въ его произведенiяхъ замѣтно влiянiе послѣдняго на туземную школу. Только вмѣстѣ съ этимъ соединяются у него и другiя еще направленiя, объясняющiяся цѣлымъ ходомъ его образованья и особенностями личнаго его характера: довольно долго работалъ онъ въ мастерской Перуджино, а потомъ въ Римѣ у Рафаэля, котораго манеру, въ то по крайней мѣрѣ время, онъ старался себѣ усвоить; наконецъ собственное его настроенiе зачастую придаетъ его созданiямъ болѣе или менѣе фантастическiй характеръ. Они далеко не равноцѣнны, нерѣдко замѣтно въ нихъ стремленiе къ необычайному, но многiя отличаются высокимъ и свободнымъ достоинствомъ. Ломбардiя обладаетъ богатымъ запасомъ его работъ. Вопервыхъ миланская Брера (здѣсь между прочимъ три фрески съ главными моментами житiя Богородицы) и многiя изъ тамошнихъ церквей; въ Сан' Чельсо наприм. есть очень изящное Крещенiе и т. д. Превосходнѣйшiя вещи можно найдти въ Варалло. Здѣсь, въ часовнѣ дель-Сакро Монте, изобразилъ онъ въ большой, чрезвычайно объемистой композицiи многострадальную смерть Христа, и притомъ главныя фигуры въ видѣ вольностоящей группы статуй (расписанныхъ впрочемъ въ натуральный цвѣтъ), по стѣнамъ — множество зрителей, а на сводахъ — ангеловъ, оплакивающихъ великаго страдальца. Не меньшимъ изобилiемъ фрескъ обладаетъ тамъ церковь Обсервантовъ (съ 1507 и 1510 гг.); также въ Верчелли — храмъ св. Христофора (1532 и 1535); въ трапезницѣ тамошней церкви св. Павла написалъ онъ Тайную Вечерю, а въ Саронно украсилъ куполъ мѣстнаго храма грацiозными ангельскими ликами (1535). И т. д. Послѣдними изъ важныхъ его работъ должно назвать двѣ фрески, Бичеванiе и Распятiе I. Христа, въ Санта Марiя делле-Грацiэ въ Миланѣ (1542 г.); потомъ образъ св. Павла, написанный имъ въ 1543 г. для той же церкви, но хранящiйся теперь въ Луврѣ, и наконецъ позднѣйшую еще, но уже сухую въ колоритѣ и въ исполненiи Вечерю для миланской церкви делла-Пассiоне. — Мало имѣютъ значенья Бернардино Ланини и другiе послѣдователи Гауденцiо Феррари.

[1] Gaud. Bordiga, Le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.

Леонардово направленіе существенно подѣйствовало еще на развитіе Джанантоніо Бацци, [1] прозваннаго иль-Содома (родился около 1474, умеръ 1549). Художникъ этотъ родомъ изъ Верчелли и первое свое образованіе получилъ въ Ломбардіи, подъ вліяніемъ Леонардо; позже наглядное знакомство съ флорентинскимъ искусствомъ и за тѣмъ труды Рафаэля въ Римѣ сообщили ему новыя впечатлѣнія, которыми онъ умѣлъ самостоятельно воспользоваться; а подъ конецъ онъ поселился въ Сіэнѣ. Работы, принадлежащія лучшей порѣ художественныхъ его силъ, носятъ характеръ удивительно граціозной, но вмѣстѣ высокой и степенной даже пріятности. Къ его раннимъ произведеніямъ, въ которыхъ замѣтно еще старобытное и строгое направленье, относятся фрески въ монастырскомъ дворѣ Монте Уливето Маджоре, близъ Бонконвенто (1505 г., обокъ съ фресками Луки Синьіорелли), потомъ фрески въ римской Фарнезинѣ, изъ жизни Александра Великаго; въ послѣднихъ явно уже проступаетъ своеобразное его стремленіе. Но лучшія его работы находятся въ Сіэнѣ: [2] въ часовнѣ св. Екатерины Сіэнской, что̀ въ церкви Сан' Доменико, гдѣ онъ чрезвычайно живо изобразилъ легенду этой угодницы, и въ молельнѣ Сан' Бернардино, гдѣ кисти его принадлежитъ бо́льшая часть фрескъ (изъ житія Пресвятой Дѣвы); сверхъ-того разные другіе стѣнные и престольные образа́, не всѣ одинаковой впрочемъ цѣнности; изъ нихъ самый ранній, — Снятіе со Креста въ церкви Сан' Франческо, — характерами напоминаетъ Леонардо, а колоритомъ — особенно Гауденціо Феррари. Другія висячія его иконы есть во флорентинскихъ Уффиціяхъ и въ галереѣ Студій въ Неаполѣ. — Въ позднѣйшихъ трудахъ Содомы проглядываетъ мѣстами неблагопріятно дѣйствующее вліяніе пріемовъ флорентинской школы (насколько послѣдняя зависѣла отъ Микельа́нджело). Еще болѣе оказывается это у его сіэнскихъ учениковъ и соревнователей, причемъ выступаютъ иногда наружу и вліянія Рафаэлевой школы, хотя, говоря вообще, эти художники все-таки слѣдовали болѣе или менѣе рѣшительно направленію Содомы. Таковы наприм. ученики его Бартоломмео Нерони (прозванный Маэстро Риччіо), Микельа́нджело Скалабрино (по прозванію Микельа́нджело да-Сіэна, котораго не должно смѣшивать съ Микельа́нджело Ансельми, подражателемъ Корреджіо), Джомо дель-Содома и стольже мало извѣстные другіе. Таковъ еще сотрудникъ его въ Сан' Бернардино, Доменико Беккафуми (прозв. иль-Меккерино), который по крайней мѣрѣ во фрескахъ, выполненныхъ имъ для этой церкви, и въ большомъ образѣ св. Екатерины Сіэнской, что̀ теперь въ тамошней академіи, умѣлъ счастливо подойдти къ Содомѣ; впослѣдствіи же увлекся крайней манерностью. Замѣчательны выполненныя отчасти ранними мастерами, отчасти Доменикомъ Беккафуми, мозаичныя изъ свѣтлаго и темнаго мрамора изображенія, которыми украшенъ полъ клироса въ сіэнскомъ соборѣ. — Въ не столь близкомъ отношеніи къ Содомѣ стоитъ архитекторъ Бальдассаре Перуцци (1481—1536).

[1] Его донынѣ ошибочно называли Рацци. См. Vasari, édition Lemonnier, т. XI, стр. 161. — [2] Нѣсколько снимковъ въ Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.

Нѣкоторыя живописныя работы ранней его поры, каковы фрески въ Фарнезинѣ и въ алтарной трибунѣ Сант' Онофріо въ Римѣ, преимущественно же Мадонна со святыми и колѣнопреклоненнымъ Агостино Киджи въ Санта Марія делла-Паче, тамъ же, отличаются еще миловиднымъ старинымъ пошибомъ; напротивъ, позднѣйшія, каковъ наприм. Августъ съ Сивиллою въ церковкѣ Фонте Джуста въ Сіэнѣ, обдѣланы уже похолоднѣе, болѣе на римскій манеръ.

Сюда можно пожалуй отнести еще и Веронезца Джанфранческо Каротто (около 1470—1546 годовъ). Въ первыхъ работахъ подходитъ онъ къ тамошнимъ своимъ современникамъ, особливо къ Франческо Мороне; а впослѣдствіи повидимому образовался подъ преобладающимъ Леонардовымъ вліяніемъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ въ его тонко прочувствованныхъ и крайне-мягко обдѣланныхъ картинахъ замѣтно приближеніе къ стилю Рафаэля, не порождающее у него однакожь ни какого раздвоя въ художническомъ сознаніи. Каротто является, напротивъ, очень благороднымъ и чистымъ мастеромъ, стоящимъ по достоинству на такой же почти ступени, какъ наприм. Луини и Содома. Много работъ его рукй находится въ городской галереѣ и въ церквахъ веронскихъ; особенно значительны его фрески изъ жизни Товіи и запрестольный образъ въ храмѣ св. Евфиміи, часовня дельи-Спольверини. — Другіе веронскіе художники: — Паоло Моранди, прозванный Каваццола, который умеръ еще юношей въ 1522 г. и оставилъ по себѣ прекрасныя работы (въ веронскомъ городскомъ собраніи), потомъ, уже гораздо менѣе значительный, Пикколо Джольфино (образа́ въ церквахъ св. Анастасіи и св. Евфиміи, тамъ же) и т. д.

§ 3. Корреджіо и его послѣдователи. [1]

Изъ того направленія ломбардской живописи, которое получило свой опредѣленный характеръ отъ Леонардо да-Винчи, развился вслѣдъ за тѣмъ другой мастеръ, чьи созданія должно опять отнести къ самымъ высокимъ явленіямъ въ области искусства: это именно Антоніо Аллегри, прозванный Корреджіо (1494—1534). О ходѣ его образованія мало у насъ положительныхъ извѣстій. Настоящимъ его учителемъ признаютъ теперь достовѣрно стараго ломбардскаго живописца Франческо Бьянки Феррари. [2] Отношеніе его къ послѣднему, равно какъ и къ Мантеньѣ, [3] явно проглядываетъ въ значительнѣйшемъ, да почти единственно только и извѣстномъ, произведеніи его молодости, — образѣ Мадонны на престолѣ, окруженной четырьмя святыми угодниками (въ числѣ ихъ св. Францискъ), который писанъ въ 1514 г. и находится теперь въ дрезденской галереѣ; онъ обличаетъ въ то же время рѣшительное вліяніе Леонардо да-Винчи и рядомъ съ этимъ очень рано развившійся самостоятельный талантъ. Близко подходитъ къ этой дру-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 75. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 420. — [3] См. O. Mündler, Essai, стр. 65.

гая еще работа Корреджіо, запрестольный образъ съ четырьмя святыми, въ собраніи лорда Ашбёртона въ Лондонѣ; тогда какъ ранній также Роздыхъ Св. Семейства на пути въ Египетъ, находящійся въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій, обличаетъ и свойственную этому мастеру силу тона и широкую, размашистую уже кисть.—Но въ Корреджіо затаенъ былъ геній, вскорѣ развернувшійся самостоятельно. Одаренный отъ природы самымъ глубокимъ и тонкимъ чувствомъ, онъ сдѣлалъ свои картины непосредственнымъ его выраженіемъ; онъ умѣетъ наглядно воспроизвесть въ нихъ все духовное блаженство райски-свѣтлаго міра, всю полноту пламенной любви (и земной, и небесной), да также точно и самую потрясающую скорбь, способную проникнуть сокровеннѣйшие изгибы сердца. Притомъ всѣ писанные имъ лики обданы какимъ-то дивнымъ просвѣтлѣніемъ; ихъ окружаетъ чистѣйшій эѳиръ, играя около нихъ въ легкихъ колебаніяхъ и сотрясеньяхъ, какая-то исполненная свѣта атмосфера, отъ которой самыя тѣни становятся чуть не свѣтлыми и которая вездѣ отвѣчаетъ движеніямъ необыкновенно сильнаго и тонкаго чувства художника. Это именно и есть искусство свѣтотѣни, доводящее до высшей степени совершенства тотъ мягкій переливъ тоновъ, который замѣтенъ у Леонардо да-Винчи, и составляющее великую техническую особенность и славу Корреджіо. Впрочемъ, при этой бѣглой характеристикѣ, мы заранѣе должны оговорить, что избранное Корреджіемъ направленіе было очень опасно, что его страстная подвижность всего скорѣе могла повести къ аффектаціи и что порча такого рода, или по крайней мѣрѣ первый зачатокъ ея, особенно близко угрожали тамъ, гдѣ сюжетъ картины самъ по себѣ требовалъ, напротивъ, болѣе спокойнаго настроенья.

Изъ главныхъ произведеній Корреджіо, которыя предстоитъ намъ обозрѣть, назову я вопервыхъ тѣ циклы его фресокъ въ Пармѣ, которые представляютъ опредѣленныя точки опоры для цѣлаго хода его развитія. Въ 1518 г. написалъ онъ здѣсь почерпнутыя изъ античнаго миѳа прелестныя декораціи въ одной залѣ женскаго монастыря Сан' Паоло, между которыми особенно миловидны и граціозны по сводамъ потолка геніи съ принадлежностями охоты. За тѣмъ слѣдуетъ живопись въ куполѣ храма Сан' Джованни Эванджелиста, изображающая Вознесеніе, а на клиньяхъ купола — евангелистовъ и Отцовъ Церкви, — работа своеобразно-величаваго характера. Въ алтарной трибунѣ (по-русски — въ алтарѣ) написалъ онъ тогда же Увѣнчаніе Царицы Небесной, которое исчезло въ 1584 г. при сломкѣ трибуны; старинныя съ него копіи списанныя Чезаре Аретузи съ цѣлію возстановить эту икону опять, находятся въ пармскомъ музеѣ, другія копіи, работы Аннибала Караччи, — въ неапольскомъ. Съ 1526 по 1530 г. Корреджіо расписывалъ куполъ собора, гдѣ изобразилъ Взятіе на небо Богородицы, чрезвычайно многоличную картину, всю исполненную высшаго вдохновенія, но, вслѣдствіе избытка фигуръ и множества употребленныхъ при томъ перспективныхъ раккурсовъ, менѣе ясную въ частностяхъ нежели предъидущее произведенье.

Важнѣйшие висячіе образа̀ и картины Корреджіо по содержанію можно подѣлить на нѣсколько разрядовъ. Одинъ изъ нихъ заключаетъ въ себѣ тѣ, которые посвящены изображенію міра дѣтски свѣтлой невинности и вра-

щаются преимущественно въ кругу Святого Семейства. Таковъ въ лондонской Національной Галереѣ чрезвычайно миловидный образокъ божественной Семьи, гдѣ на заднемъ планѣ Іосифъ занимается столярною работой; въ неапольскомъ музеѣ — образокъ обрученія Младенца Христа съ Великомученицей Екатериной, и нѣсколько бо́льшее изображеніе того же сюжета (гдѣ соприсутствуетъ и св. Севастьянъ) въ парижскомъ музеѣ; образокъ Отдохновенія Св. Семьи на пути въ Египетъ (прозванный ла-Цингарелла) въ неапольскомъ музеѣ; большое и въ высшей степени законченное изображеніе того же опять сюжета въ пармской галереѣ; здѣсь еще и чрезвычайно граціозный фресковый образъ Богоматери съ Младенцемъ. Къ этому разряду слѣдуетъ также отнести знаменитую Святую Ночь (Поклоненіе волхвовъ) въ дрезденской галереѣ. — Другія его работы имѣютъ предметомъ изображеніе самыхъ глубокихъ, потрясающихъ скорбей души. Важнѣйшія изъ нихъ слѣдующія: законченный съ миніатюрной тщательностью и полный глубочайшей поэзіи образокъ І. Христа на горѣ Элеонской, въ галереѣ герцога Веллингтона въ Лондонѣ; тамъ же, въ Національной Галереѣ, Спаситель передъ Пилатомъ, — самое высокое просвѣтленіе скорби, какое только можно себѣ вообразить. Подобны имъ его Снятіе со Креста въ пармской галереѣ и Мученичество свв. Плакида и Флавіи тамъ же; обѣ эти иконы возникли впрочемъ раньше предъидущихъ. — Далѣе идутъ простые алтарные образа̀ Мадоннъ и святыхъ угодниковъ. Но сюжеты такого рода, требующіе болѣе торжественнаго спокойствія, не слишкомъ могли отвѣчать внутреннему существу Корреджіева направленья, а потому они по большой части не такъ отрадно дѣйствуютъ и на чувство зрителя, при многихъ впрочемъ частныхъ достоинствахъ и красотахъ. Важнѣйшіе изъ нихъ тѣ, которые извѣстны подъ именемъ образовъ блаженнаго Іеронима (въ пармской галереѣ), св. Севастьяна и св. Георгія (въ дрезденской). — Четвертый разрядъ составляютъ картины, примыкающія къ миѳамъ классической древности и изображающія въ просвѣтленномъ видѣ пожеланія и блага міра чувствъ. Сюда принадлежатъ двѣ картины берлинскаго музея, Леда, купающаяся съ подругами, и Іо, обнимаемая Облакомъ; особенно послѣдняя дышетъ увлекательною силой; (другой экземпляръ ея въ вѣнскомъ Бельведерѣ). Далѣе: Юпитеръ и Антіопа въ парижскомъ музеѣ, немного слишкомъ преднамѣренная въ композиціи, но съ очаровательнымъ колоритнымъ эффектомъ и самою блестящею законченностью выполненія; Даная съ маленькими Амурами, въ галереѣ Боргезе въ Римѣ, не совсѣмъ пріятная по замыслу, но въ живописномъ отношеніи истинно драгоцѣнная, не смотря на нѣкоторыя поврежденья; Воспитаніе Амура (Венерой и Меркуріемъ) въ лондонской Національной Галлереѣ, — картина высокаго, очищеннаго благородства; и чрезвычайно граціозное Похищеніе Ганимеда въ вѣнскомъ Бельведерѣ. — Наконецъ еще двѣ картины въ дрезденской галереѣ: знаменитая Магдалина и одинъ удивительно законченный мужской портретъ.

Ученики и послѣдователи Корреджіо всѣ сплошь впадали въ аффектацію и манерность тамъ, гдѣ старались усвоить себѣ его необыкновенную тонкость чувства; они выходятъ пріятнѣе въ иныхъ только случаяхъ, когда

вполнѣ отдаются простой, незатѣйливой наивности. Важнѣйшими изъ нихъ были: Помпоніо Аллегри (сынъ Корреджіо), Франческо Марія Рондани, Микельанджело Ансельми, Бернардино Гатти, прозванный иль-Сояро, Джорджіо Гандини, прозванный дель-Грано, Леліо Орси изъ Новеллары, и т. д. — Всѣхъ послѣдователей Корреджіо далеко превзошелъ славою одинъ, Франческо Мадзуоли, прозванный иль-Пармиджанино (1503—1540). Художникъ этотъ дѣйствительно обладалъ большимъ и уже очень рано созрѣвшимъ талантомъ; но полная души прелесть великаго его предшественника становится у него всегда сознающимъ себя кокетничаньемъ, и послѣднее тѣмъ противнѣе дѣйствуетъ въ его картинахъ, что онъ стремится соединить съ этимъ направленіемъ извѣстное величіе, на микельанджеловскій ладъ. Истинно-значительнымъ художникомъ Пармиджанино является только тамъ, гдѣ благотворно сдерживаетъ его непосредственный образецъ природы, то-есть именно въ портретахъ, какіе находятся между прочимъ въ неапольскомъ музеѣ; однакожъ, и изъ числа его обыкновенно противныхъ историческихъ работъ, не льзя, ради виртуозности исполненія, не привести по крайней мѣрѣ одной Мадонны со святыми въ лондонской Національной Галереѣ (1527 г.).—Подобнаго же направленія держался его ученикъ и родственникъ, Джироламо ди-Миккеле Мадзуоли, чье главное произведеніе, Благовѣщенье, находится въ Амвросіевской библіотекѣ въ Миланѣ.

§ 4. Фра Бартоломмео, Андреа дель-Сарто и другіе флорентинскіе мастера сродственнаго направленія. [1]

Хотя Леонардо да-Винчи и не основалъ во Флоренціи особой школы, какъ въ Миланѣ; однако во всякомъ случаѣ и тамъ не льзя не признать болѣе или менѣе значительнаго вліянія его личности и сильно подвинутаго имъ впередъ техническаго образованья. Въ этомъ именно смыслѣ надлежитъ поименовать здѣсь цѣлый рядъ превосходныхъ отчасти мастеровъ, которые съ одной стороны примыкали къ прежнему реалистическому направленію флорентинской школы (въ томъ истинно-величавомъ значеніи, въ какомъ явилось оно у Гирландайо), а съ другой стороны устремились по стопамъ Леонардо къ болѣе глубокому вниканію въ художественную задачу и къ болѣе свободному изложенію ея внѣшнихъ формъ.

Старѣйшимъ изъ такихъ живописцевъ былъ Баччіо делла-Порта, впослѣдствіи монахъ и обыкновенно извѣстный подъ иноческимъ своимъ именемъ, Фра Бартоломмео (1469—1517). Значительная часть жизни его также принадлежитъ еще эпохѣ 15-го вѣка; сначала онъ былъ ученикомъ Козимо Розелли, и направленіе этого мастера, хотя уже и въ благороднѣйшей переработкѣ, проступаетъ въ двухъ полуминіатюрно-писанныхъ образкахъ Фра Бартоломмео, которые находятся во флорентинскомъ музеѣ и

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 76.

представляютъ Рождество и Обрѣзаніе Спасителя. Но лучшею порой художественной его дѣятельности были послѣднія десятилѣтія его жизни, и этому періоду принадлежитъ наибольшая часть его трудовъ, въ которыхъ явно высказалось стремленіе новаго искусства. Это обыкновенно вещи незатѣйливой композиціи, запрестольныя иконы съ Богоматерью на тронѣ и святыми угодниками, или ме́ньшіе образа́ Мадоннъ и святыхъ; не обличая особеннаго религіознаго вдохновенья, раскрываютъ они спокойный, но серьёзный и достойный взглядъ на жизнь, часто не безъ истинной пріятности, иногда же и съ стремленіемъ къ высшему величію, которое однакожь не вездѣ дается живописцу. Исполненіе его отличается нѣжнымъ, мягко-тающимъ переливомъ тоновъ, который довольно ясно намекаетъ на Леонардо; оно производитъ вмѣстѣ съ этимъ живодѣйственный, широкій и полный эффектъ, не смотря на то, что сопостановка красокъ часто бываетъ жестка и негармонична. Во флорентинскихъ собраніяхъ есть много такихъ произведеній, особенно богата ими галерея дворца Питти. Кромѣ того, значительныя алтарныя иконы его руки́ находятся особенно въ нѣкоторыхъ церквахъ города Лукки (Сан' Мартино и Сан' Романо), въ луврской галереѣ и т. д.—Рѣдки фресковые образа́ этого мастера; весьма важною такого рода работой можно назвать только величавое (но къ несчастью очень поврежденное) изображеніе Страшнаго Суда въ одномъ дворѣ храма Санта Марія Нова во Флоренціи.— Превосходнымъ подражателемъ Фра Бартоломмео былъ другъ его, Маріотто Альбертинелли (разныя произведенія его кисти между прочимъ во флорентинской академіи, особенно одно Свиданіе Маріи съ Елисаветою въ тамошнихъ Уффиціяхъ). Таковъ еще Фра Па́оло да-Пистойя (престольный его образъ въ императорской вѣнской галереѣ).

Въ подобномъ же направленіи образовался Андреа дель-Сарто [1] (1488—1530), сначала ученикъ Пьера ди-Козимо. Для работъ своихъ избиралъ онъ по большой части тѣ же почти сюжеты, но съ одной стороны духъ, въ какомъ онъ понималъ и передавалъ ихъ, принадлежитъ болѣе старой флорентинской школѣ (то-есть болѣе проникнутъ реализмомъ), съ другой стороны выработка его легче и свободнѣе. Въ нѣкоторыхъ картинахъ Андрея замѣтно счастливое усвоеніе мотивовъ, прямо сродныхъ Леонарду да-Винчи, и конечно этому художнику обязанъ онъ тою тающей мягкостью моделлировки, которая иногда доводитъ его до очаровательныхъ эффектовъ корреджіевской свѣтотѣни; въ другихъ произведеніяхъ, принадлежащихъ позднѣйшей его порѣ, склоняется онъ подчасъ къ направленію Микельа́нджело, которое однакожь вообще не слишкомъ гармонируетъ съ его личнымъ дарованьемъ. Послѣднее состоитъ въ свободной и свѣтлой наивности, которая дѣйствуетъ особенно отрадно въ Святыхъ Семействахъ его руки́. Алтарныхъ образо́въ на этотъ сюжетъ, а равно и на другіе, много во флорентинскихъ галереяхъ (особенно во дворцѣ Питти); рѣже они въ заграничныхъ собраніяхъ. Изъ фресокъ его руки́ [2] слѣдуетъ вопервыхъ назвать цѣлый рядъ

[1] Фамильнымъ именемъ Андреа дель-Сарто обыкновенно считали прозвище „Ванукки"; но разысканьями новѣйшихъ издателей Вазари мнѣніе это опровергнуто. См. Vasari, ed. Lemonnier, часть VII, стр. 298 и далѣе. — [2] См. Pitture a fresco di Andrea del Sarto.

образо́въ въ два тона, представляющихъ исторію Іоанна Крестителя, во дворѣ Братства босоногихъ францисканъ (Компанья делло-Скальцо) во Флоренціи; нѣкоторые изъ нихъ принадлежатъ еще самой ранней его порѣ и стоятъ повидимому очень близко къ старой флорентинской манерѣ, но бо́льшая часть относится къ эпохѣ дальнѣйшаго его развитія. За тѣмъ идутъ фрески въ преддворіи св. Аннунціаты, во Флоренціи, пять сценъ изъ житія св. Филиппа Бениции, увлекательныя своей правдою и полною достоинства простотой; равно и находящіяся тамъ же Рождество Богородицы и Поклоненіе волхвовъ; величественное Святое Семейство (ла-Мадонна дель Сакко, 1525 г.) въ большомъ монастырскомъ дворѣ св. Аннунціаты, и превосходнѣйшая Вечеря въ трапезницѣ монастыря Сан' Сальви, близъ Флоренціи (съ 1526 по 1527). Изъ числа картинъ, писанныхъ Андреемъ въ бытность его во Франціи, слѣдуетъ упомянуть объ одной Карита̀ (т. е. материнской любви) въ луврской галереѣ, какъ о строгомъ и мастерскомъ произведеніи.

Удачнымъ подражателемъ Андрея дель-Сарто является другъ его, Маркъ Антоніо Франчабиджо, особенно въ двухъ сценахъ, украшающихъ преддворіе обители делло-Скальцо, и въ Обрученіи Пречистой Дѣвы, которое написано имъ въ преддворіи св. Аннунціаты. — Изъ Андреевыхъ учениковъ преимущественно отличился Джакопо Каруччи, прозванный Понтормо. Его кисти принадлежитъ Посѣщеніе Маріино, въ преддворіи св. Аннунціаты. Особенно славился онъ портретами, которымъ умѣлъ придавать самую нѣжную, тающую моделлировку. — За нимъ идетъ Доменико Пулиго, у котораго мягкое формообразованіе учителя расплывается уже просто въ неопредѣленность.

Между флорентинскими художниками, процвѣтавшими вначалѣ 16-го вѣка, видное по таланту мѣсто занималъ еще Ридольфо Гирландайо, сынъ Доменико. Два образа его работы изъ житія св. Зиновія, во флорентинскомъ музеѣ, можно достойно приравнять къ произведеніямъ сейчасъ названнаго мастера, въ особенности по изящной выработкѣ головъ. Также и запрестольную икону (1504 г.) въ парижскомъ музеѣ. Но впослѣдствіи работы его обличаютъ уже сильную и безотрадную небрежность; къ этому присоединяется всегда почти жёсткій и рѣзкій колоритъ. — Джованни Антоніо Сальяни, въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, является счастливымъ подражателемъ Лоренцо ди-Креди, не достигая впрочемъ его задушевности, да оставаясь холоднымъ и въ колоритѣ, зеленоватомъ и мертвенно-блестящемъ какъ стекло.—Джуліано Буджардини, художникъ, о которомъ надобно судить не по загромозженному и мелочно-эффектному Мученичеству св. Екатерины въ Санта Марія Новелла во Флоренціи, а по многочисленнымъ и прекраснымъ иногда Св. Семействамъ, которыя однако бо́льшею частію приписываются другимъ. [1]

Россо де' Росси (1496—1541, Французы зовутъ его Maître Roux) обнаруживаетъ въ раннихъ своихъ произведеніяхъ много сродственнаго съ

[1] Къ числу такихъ произведеній О. Мюндлеръ относитъ и пресловутую Мадонну дель-Поццо во флорентинскихъ Уффиціяхъ, которую напрасно приписывали Рафаэлю.

манерой вышеупомянутыхъ мастеровъ, и при этомъ иногда полную мѣры выдержку (такъ-называемыя Парки Микельа́нджело во дворцѣ Питти по всей вѣроятности его руки́); но обыкновенно онъ грубоватъ чувствомъ, неизященъ и вовсе не владѣетъ формою, какъ видно уже изъ его фрескоdаго о́браза: Вознесеніе Богородицы, въ преддворіи св. Аннунціаты во Флоренціи. Въ своихъ масляныхъ картинахъ (небольшое изображеніе Парнаса въ Луврѣ, и Мадонна со святыми во дворцѣ Питти) является онъ манернымъ подражателемъ Фра Бартоломмео, и ктому еще съ холоднымъ, красноватымъ колоритомъ нагихъ частей. Впрочемъ главная его дѣятельность принадлежитъ Франціи, гдѣ онъ трудился по заказамъ короля Франциска I; работы, которыя онъ тамъ выполнилъ, отличаются по большой части весьма невыгодно болѣе или менѣе натянутымъ подражаніемъ антику.

§ 5. Микельанджело Бонарроти и его послѣдователи. [1]

Изъ Флоренціи вышелъ наконецъ уже многократно упомянутый нами художникъ, который своимъ направленіемъ существенно отличался отъ всѣхъ вышеприведенныхъ мастеровъ, но котораго особенность породила опять величайшія созданія искусства и значительно повліяла какъ на современниковъ, такъ и на слѣдуюшее поколѣніе. То былъ Микельа́нджело Бонарроти (1475—1564). [2] Начальное свое образованіе онъ получилъ у Доменико Гирландайо; но вскорѣ почти исключительно посвятилъ себя ваянію. Здѣсь снова примѣнимо къ дѣлу то, что сказано было прежде (II, 355) объ особенностяхъ его замысла и передачи въ отношеніи къ скульптурѣ. Къ этому остается только присовокупить, что обдѣлка его и въ живописи болѣе имѣла въ виду пластическую, нежели собственно живописную эффектность (которой однимъ изъ высочайшихъ торжествъ была наприм. свѣтотѣнь, разработанная Корреджіемъ); что композиція его однако не односторонно держится законовъ скульптуры, но умѣетъ воспользоваться и тѣми свободнѣйшими средствами, которыя представляетъ живопись (насколько средства эти не обусловлены эффектами свѣта и воздуха, порождающими свѣтотѣнь). Еще важнѣе замѣтить при этомъ, что именно живописи, въ которой онъ вовсе не хотѣлъ видѣть главнаго своего дѣла, и принадлежатъ самыя величавыя, свободныя и благороднѣйшія его созданія: оттого ли, что предпріятія его по этой части не страдали отъ превратностей судьбы, или что художественные его помыслы не стѣснялись въ своемъ полетѣ многотрудною техникой, или же наконецъ оттого, что въ самомъ направленіи его заключалось нѣчто, не вполнѣ подходящее къ истиннымъ законамъ скульптуры.

Самымъ раннимъ изъ живописныхъ произведеній Микельа́нджело, о какомъ дошло до насъ свѣдѣнье, былъ картонъ, представлявшій одно событіе изъ флорентинской исторіи и сработанный имъ (около 1504 г.) въ состязаніе

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 77. — [2] Очерки съ его картинъ у Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.

съ картономъ Леонардо да-Винчи, — вышеупомянутымъ кавалерійскимъ дѣломъ. Микельа́нджело изобразилъ толпу купающихся воиновъ, въ ту именно минуту какъ ихъ неожиданно зовутъ на бой; хотя выборъ этой сцены опять-таки очень ясно указываетъ на реалистическіе интересы тогдашняго флорентинскаго искусства, художникъ тѣмъ не менѣе развернулъ здѣсь такое мастерство, что былъ превознесенъ хвалою надъ самимъ даже Леонардомъ. Но этотъ картонъ для насъ погибъ; мы знаемъ важнѣйшую часть его только по гораздо позднѣйшей копіи въ два тона, находящейся въ за́мкѣ Гокгамъ (Holkham) въ Англіи, и нѣкоторые его отрывки — по двумъ стариннымъ гравюрамъ.

Мы замѣчали уже, что Микельа́нджело былъ послѣ этого вызванъ въ Римъ, трудиться надъ могильнымъ памятникомъ Юлія II, но что работа эта была прервана порученною ему отъ папы большою росписью потолка въ Сикстинской часовнѣ. Этотъ значительнѣйшій по объему трудъ, начатый въ 1508 г. и выполненный имъ въ теченіе немногихъ лѣтъ собственноручно, составляетъ самое высокое и удачное изъ созданій Микельа́нджело по всѣмъ доступнымъ ему отраслямъ искусства. Въ середней плоской части потолка онъ изобразилъ рядъ важнѣйшихъ сценъ изъ первой книги Моисея; въ большихъ треугольныхъ поляхъ по краямъ свода — сидячія фигуры пророковъ и сивиллъ, какъ предвозвѣстниковъ искупленія; въ люнетахъ и находящихся подъ ними надоконныхъ аркахъ — предковъ св. Дѣвы (которыхъ циклъ также намекаетъ на будущность Спасителя); въ пазухахъ, по четыремъ угламъ, сцены спасенія Израильскаго народа (опять-таки въ предзнаменованіе искупленья). Внѣшняя связь всѣхъ этихъ изображеній опосредствована архитектоническою (живописною же) обрамовкой, очень оригинальной композиціи, которая обнимая собой каждый сюжетъ, знаменательно выдвигаетъ главныя, господствующія массы и придаетъ цѣлому видъ благонадежной и вмѣстѣ свободной прочности; къ этой рамѣ принадлежитъ множество болѣе декоративныхъ только фигуръ, которыя подпираютъ, поддерживаютъ и замыкаютъ архитектоническія формы и которыя можно бы, пожалуй, назвать вживѣ-воплощенными геніями архитектуры. Здѣсь Микельа́нджело нашелъ для себя цѣлый рядъ сюжетовъ, которыхъ внутренній смыслъ вполнѣ отвѣчалъ своеобразному его направленью. Нигдѣ первичный элементъ книги Бытія не нашелъ себѣ такого удачнаго выраженія, какъ въ этихъ картинахъ, и подлинно въ обликахъ первой четы онъ развертывается до высочайшаго изящества; а также — въ фигурахъ пророковъ и сивиллъ, гдѣ приходилось олицетворить именно ту силу духа, которая среди всеобщаго разврата людей способна была сохранить и поддержать непоколебимую надежду; въ семейныхъ же группахъ святыхъ праотцевъ тала́нтъ Микельанджело доходитъ нерѣдко до такой кротости и нѣжности, которыя, въ противоположность обыкновенно свойственной ему чрезмѣрной силѣ, производятъ на душу зрителя умиляющій почти эффектъ. — Гораздо позже второе великое созданіе его по части живописи, — картина Страшнаго Суда (въ 60 футовъ вышиною) на алтарной стѣнѣ Сикстинской часовни, начатая въ 1534 и оконченная въ 1541 г. Произведеніе это, какъ ни художнически оно выработано въ частностяхъ, значительно уступаетъ предъидущему именно тѣмъ, что здѣсь недостаетъ того высокаго, очищеннаго (отъ всякихъ затѣй) благородства, которое именно и составляетъ главную

красу въ первомъ; особенно въ сонмахъ небесныхъ силъ нѣтъ вовсе и искры того просвѣтленія, какое безусловно необходимо для подобной картины. Впрочемъ, не смотря на этотъ недостатокъ, и здѣсь предстаетъ намъ съ самой потрясающей энергіей величавая сила мастера; въ сценахъ нижней части, въ низверженіи осужденныхъ въ преисподнюю, въ ихъ борьбѣ съ демонами и т. д. онъ достигъ и здѣсь недосягаемой высоты. — Почти современны Страшному Суду двѣ другія его фрески въ Павловской часовнѣ Ватикана, изображающія распятіе Петра и обращеніе Павла апостоловъ; онѣ въ свою очередь также не безъ большихъ достоинствъ.

Къ досчатой живописи (иконописи въ тѣсномъ смыслѣ) Микельа́нджело не обнаружилъ особеннаго рвенія. Изъ числа такихъ работъ достовѣрно приписываютъ ему только два произведенія: выполненную по дереву клеевыми красками Мадонну въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій, — вещь смѣлой, хотя и насильственной отчасти композиціи, и самой добросовѣстной, отчетливой выработки формъ, и другую (полузаконченную) Мадонну съ Младенцемъ, Іоанномъ Крестителемъ и четырьмя ангелами, величественной красоты; эта послѣдняя икона принадлежитъ г-ну Лабушеру въ Лондонѣ. [1] Зато нерѣдко дѣлалъ онъ рисунки для станковыхъ картинъ, которыя ученики его выполняли потомъ красками. Цѣлая вереница иногда величаво-знаменательныхъ композицій такого рода разсѣена по разнымъ собраніямъ: Благовѣщеніе Богородицы, Святое Семейство, Христосъ на горѣ Элеонской, Распятіе Спасителя и т. д., также сцены изъ античныхъ миѳовъ: Венера и Амуръ, Леда, три Парки, Похищеніе Ганимеда, и мн. др.

Изъ учениковъ и послѣдователей Микельа́нджело особенно восхваляютъ Марчелло Венусти, какъ хорошаго исполнителя картинъ по учителевымъ рисункамъ. — Значительнѣй и самобытнѣе былъ Даніэле Риччарелли, прозванный Даніэле да Вольтерра (1509—1566). Лучшія работы этого мастера находились въ церкви Санта Тринита̀ де' Монти въ Римѣ, и въ числѣ ихъ, какъ главное его произведеніе, должно преимущественно отмѣ-

[1]) Замѣчательный образъ (описанный гораздо яснѣе и подробнѣе у Кондиви, чѣмъ у Вазари) который выполненъ пятнадцатилѣтнимъ Микельа́нджело по гравюрѣ М. Шёна, — св. Антоній, мучимый бѣсами, — находится по твердому моему убѣжденію не въ Болоньѣ, какъ говорятъ Бьянкони, Джордани и другіе, а въ Парижѣ, у скульптора Анрі де-Трикёгі (Henri de Triquetie). равно достопочтеннаго какъ художникъ и какъ очень свѣдущій любитель. Онъ нашелъ эту драгоцѣнность въ 1841 г. въ Пизѣ. Образокъ, писанный клеевыми красками по дереву, имѣетъ 47 центиметровъ въ вышину и 35 въ ширину. Онъ передаетъ гравюру Шёна во всей точности, за исключеніемъ пейзажной обстановки, гдѣ, кромѣ скалы съ нѣсколькими сухими деревьями понизу въ лѣвомъ углу, живописецъ помѣстилъ еще одну маленькую скалу справа, а въ промежуткѣ русло рѣки Арно, съ идущей по водѣ парусною баркой и съ нѣсколькими холмами въ-дали. Небо ясно. Голова святого удивительно нѣжна и мягка, при величайшей въ то же время отчетливости и законченности, и прекрасно выполнена въ свѣтлозеленоватомъ тонѣ тогдашней клеевой живописи; изящная и благородная по характеру, она скорѣе выдаетъ флорентинскій, нежели нѣмецкій типъ; равно и драпировка одеждъ замѣтно смягчена въ своихъ жесткостяхъ. На святомъ ряса черная, а распашная верхняя риза темно лиловая. Руки его юношески нѣжны, деликатны, щегольски-отчетливо нарисованы. Тонъ колорита совершенно въ родѣ Гирландайева. Раскраска чудовищъ живо напоминаетъ описаніе Кондиви, хоть наприм. рыбовидное чудище съ лѣвой стороны одѣтое блестящей чешуей съ большими красными перьями, какія и дѣйствительно встрѣчаются у одной изъ рыбьихъ породъ въ рѣкѣ Арно. Образокъ совершенно цѣлъ, за исключеніемъ нѣсколькихъ червоточинъ. — О. М.

тить одну могучую, страстно-подвижную картину Снятія со креста. (Она въ новѣйшее время перенесена во французскую академію, въ виллу Медичи). — За тѣмъ слѣдуетъ назвать здѣсь Венеціанца, Фра-Себастьяно дель-Піомбо (1485—1547), котораго Микельанджело вызвалъ къ себѣ для выполненія грандіозныхъ замысловъ своей фантазіи въ прекрасномъ венеціанскомъ колоритѣ. Себастьяно вышелъ изъ школы Беллини и примкнулъ къ Джорджоне, чью недодѣланную картину «Астрологи» (которая теперь въ вѣнскомъ Бельведерѣ) онъ закончилъ, и въ чьемъ духѣ выполнилъ потомъ отличный запрестольный образъ Златоустаго въ храмѣ Сан' Джованни Кризостомо въ Венеціи. — Около 1512 г. отправился онъ въ Римъ и написалъ тамъ замѣчательныя свѣжимъ колоритомъ фресковые люнеты въ залѣ Галатеиа виллы Фарнезины. За тѣмъ вступилъ онъ въ вышеуказанную тѣсную связь съ Микельанджело и выполнилъ знаменитый образъ Лазарева воскресенія, находящійся теперь въ лондонской Національной Галереѣ, по рисунку, а отчасти и по обширнѣйшему картону великаго мастера, — такую вещь которая могла поспорить съ Рафаэлевымъ Преображеніемъ. Къ тому же времени относится прекрасный образъ Мукъ св. Аполлоніи, во дворцѣ Питти во Флоренціи. По Микельанджелову также рисунку выполнилъ онъ и фрески въ одномъ придѣлѣ храма Сан' Піэтро ин' Монторіо въ Римѣ; простымъ величіемъ отличается здѣсь Бичеваніе Спасителя. Грандіозное Несеніе креста въ мадридскомъ музеѣ, и другое, поменьше, писанное на аспидной доскѣ, прежде въ Сультовскомъ собраніи, а нынѣ въ Петербургѣ, — двѣ чрезвычайно значительныя работы; есть еще потрясающая картина бездыханнаго Христа на лонѣ Матери въ храмѣ Сан' Франческо въ Витербо. Въ берлинскомъ музеѣ — распятый и скончавшійся уже Христосъ, оплакиваемый Магдалиною и Іосифомъ аримаѳейскимъ. Въ одной часовнѣ (придѣлѣ?) бургосскаго собора находится замѣчательное въ высшей степени Святое Семейство. Не мало, наконецъ, портретовъ Себастьяно, въ которыхъ могучій, грандіозный замыселъ Микельанджело въ связи съ жаркимъ колоритомъ, съ полной жизни правдою и съ законченною живописною обдѣлкой Венеціанцевъ, производитъ удивительнѣйшій эффектъ. Есть ихъ нѣсколько въ неапольскомъ музеѣ, превосходный портретъ Андрея Доріи въ палаццо Дорія въ Римѣ, погрудное изображенье женщины, ранней поры Себастьяна, строгое, изящное и мастерское, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ, и близко подходящій къ этому своимъ изглуби-свѣтящимъ бронзовымъ тономъ и всѣмъ вообще характеромъ, удивительный женскій портретъ во флорентинскихъ Уффиціяхъ, который, подъ названіемъ Форнарины, ошибочно приписываютъ Рафаэлю.

§ 6. Рафаэль Санти и его преемники. [1]

Рафаэль Санти изъ Урбино [2] (родился въ Великую Пятницу, 28 марта 1483 г., умеръ въ Великую же пятницу, 6 апрѣля 1520), сынъ Джованни

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 78 и 78 — [2] Главный объяснительный трудъ: J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc. — Многочисленные очерки у Landon, Vie et oeuvres des peintres les plus célèbres. — Сравни Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, стр, 513, 523.

Санти, первое образованіе свое получилъ въ умбрійской школѣ, гдѣ глубокая сердечность замысла, нѣжная моделлировка формъ и полная любви, деликатная обдѣлка считались тѣми именно качествами, къ которымъ наиболѣе долженъ стремиться художникъ. Со всѣмъ пыломъ юношеской души отдался онъ этому направленію; но когда таившійся въ немъ геній сталъ самобытнѣе заявлять свою мощь, душѣ его предстала и внѣшняя жизнь міра во всей ея свѣжести и отрадной силѣ, и бодро принялся онъ теперь за изученіе того, что̀ выработано было великими мастерами искусства въ другихъ направленіяхъ (особенно во флорентинской школѣ), а равно и за тѣ художественныя совершенства, которыя представлялись въ памятникахъ классической древности. Но и при этомъ новомъ стремленіи онъ отнюдь не впалъ въ односторонность; развивши еще выше свои силы, поддерживаемый притомъ благопріятными обстоятельствами, онъ съумѣлъ слить оба направленія своей ранней и поздней юности въ гармонически-стройное единство и наглядно развернуть передъ людьми ту божественную красоту, которая представлялась внутреннему его созерцанію. Красота формы, какъ выраженіе чистѣйшаго состоянія души, гармоническая соразмѣрность внутренняго и внѣшняго существованья, происходящее отсюда высокое и невозмутимое спокойствіе, — вотъ что составляетъ основную черту Рафаэлева художества; созданія его носятъ печать полнѣйшей законченности стиля; по формѣ стоятъ они на ряду съ антикомъ, но они въ то же время проникнуты духомъ христіанской кротости, и, наоборотъ, глубокія стремленія послѣдняго облечены здѣсь въ образъ яснѣйшаго, классическаго покоя. Но достигнуть подобной цѣли дано было только высшей нравственной силѣ и энергіи; а въ неразрывной связи съ этою силой было и то, что у Рафаэля въ самыхъ рѣдкихъ только случаяхъ проглядываетъ наклонность къ манерной (разсчитанной на одинъ внѣшній эффектъ) обдѣлкѣ, тогда какъ у всѣхъ прочихъ мастеровъ, и именно у тѣхъ, которые стоятъ на вершинѣ художничества, она встрѣчается вовсе не такъ рѣдко. Благодаря той же нравственной силѣ, произведенія его никогда не останавливаются на достигнутой однажды ступени искусства, но обличаютъ безпрерывное движеніе впередъ. Вотъ отчего новѣйшимъ разысканіямъ и удалось опредѣлить время различныхъ его работъ съ достовѣрной точностью, иногда по мѣсяцамъ; благодаря этому, мы можемъ прослѣдить ходъ его развитія во всѣхъ, мельчайшихъ даже постепенностяхъ, и если здѣсь найдется еще мѣсто для споровъ, то развѣ по очень частнымъ только вопросамъ.— При такихъ обстоятельствахъ, неизлишне будетъ привести поименно всѣ извѣстныя намъ картины Рафаэля.

Самымъ раннимъ художественнымъ образованіемъ Рафаэль несомнѣнно обязанъ своему отцу, о которомъ, какъ объ именитомъ мастерѣ, было упомянуто по поводу художниковъ, болѣе или менѣе родственныхъ умбрійской школѣ. Дѣло возможное, что онъ уже и въ эту пору произвелъ что-нибудь достойное вниманія; однако все то, что̀ приписывали первоначальной дѣятельности его въ Урбино, оказалось пріуроченнымъ къ нему неосновательно или даже совершенно напрасно. Въ 1494 г. умеръ отецъ, и Рафаэль повидимому вскорѣ за тѣмъ перешелъ въ Перуджію, въ школу Перуджино, гдѣ и оставался все время чуть ли не по 1504-й годъ. Здѣсь примкнулъ онъ совер-

шенно къ направленію учителя. Есть нѣсколько работъ изъ Перуджиновой мастерской, которыхъ школьный типъ отличается особенно пріятнымъ и благороднымъ пошибомъ и которыя слывутъ писанными его рукой или по крайней мѣрѣ съ его участіемъ: — Младенецъ Христосъ съ Іоанномъ Крестителемъ, въ ризницѣ Сан' Піэтро Маджоре въ Перуджіи (копія съ Перуджино); въ большомъ образѣ Рождества Христова, что въ ватиканской галереѣ, (особенно въ головѣ Іосифа) признаютъ слѣдъ его руки; Воскресеніе Спасителя въ той же галереѣ; и опять-таки Рафаэлеву кисть видятъ въ большомъ, разнесенномъ теперь напрестольникѣ изъ павійской Чертозы, котораго главныя части находились прежде у герцога Мельци въ Миланѣ, а потомъ перешли въ Національную Галерею въ Лондонѣ (II, 345). Здѣсь приписываютъ ему лики обоихъ архангеловъ, Михаила и Рафаила съ Товіею. (?)

Къ 1500—1504 годамъ относятся болѣе самостоятельныя работы Рафаэля въ стилѣ Перуджино, принадлежащія къ числу важнѣйшихъ произведеній цѣлой умбрійской школы. Для удобности обзора мы сопоставимъ ихъ въ нѣсколько группъ, при чемъ преемственный порядокъ отдѣльныхъ созданій обозначитъ въ то же время и поступательный ходъ развитія художника. Сначала, нѣсколько образовъ бо́льшаго размѣра, изъ которыхъ первые писаны еще въ 1500 году: двѣ иконы въ церкви Санта Тринита̀ въ Читта̀ ди-Кастелло, Св. Троица и Сотвореніе Евы, составлявшія первоначально обѣ стороны одной церковной хоругви; — Увѣнчаніе св. Николая Толентинскаго (писанное также для Читта̀ ди-Кастелло, теперь уже не существуетъ); чествуемое четырьмя святыми Распятіе, прежде въ собраніи кардинала Феша, теперь у лорда Варда въ Лондонѣ; — Увѣнчаніе Царицы Небесной, въ ватиканской галереѣ въ Римѣ (три образа пределлы, т. е. подъиконника, Благовѣщенье, Поклоненіе волхвовъ и Срѣтенье Господне, каждое отдѣльно въ той же галереѣ); — восхитительное Обрученіе Пресв. Дѣвы въ миланской галереѣ Брера (1504). Потомъ разные образа́ Мадоннъ. Два въ берлинскомъ музеѣ; изъ нихъ бо́льшій (I. № 223) относится къ ранней, а ме́ньшій (I. № 225) — къ поздней порѣ этого періода. Два другіе чрезвычайно нѣжно выполненные о́браза Мадонны въ Перуджіи, одинъ (покамѣстъ) у графини Анны Альфани, другой въ домѣ Коннестабиле. — Далѣе другіе маленькіе образа̀, принадлежащіе отчасти къ пределламъ: два въ мюнхенской Пинакотекѣ, — Крещеніе и Воскресеніе Спасителя (?), и Жертвоприношеніе Каина и Авеля, прежде у торговца художественными произведеніями, Эммерсона, въ Лондонѣ; три круглыхъ образка (Христосъ и два святые угодника), принадлежащіе королю прусскому, въ берлинскомъ музеѣ. — Тщательнѣе выполнены, какъ самобытныя картины: Видѣніе рыцаря (который спитъ, а по бокамъ его стоятъ въ видѣ двухъ женъ, Разгулъ и Дѣло жизни) въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ; погрудіе юноши въ собраніи короля Англійскаго въ Кенсингтонѣ. Потомъ идутъ нѣсколько образо́въ, выполненныхъ Рафаэлемъ въ 1504 г. въ Урбино, послѣ того какъ онъ закончилъ Обрученіе Богородицы: Христосъ на горѣ Элеонской, прежде у семейства Габріелли въ Римѣ, теперь у одного частнаго владѣльца въ Англіи; св. Михаилъ и св. Георгій съ мечомъ, оба въ

парижскомъ музеѣ. (Иные считаютъ ихъ нѣсколько позднѣйшими). — Къ этому же наконецъ періоду относятся изготовленные около 1503 г. (весьма впрочемъ сомнительные) рисунки къ двумъ изъ картинъ библіотеки сіэнскаго собора, которыя выполнилъ Пинтурниккіо. (Одна изъ нихъ во флорентинскомъ музеѣ, другая — въ домѣ Бальдески въ Перуджіи).

Осенью 1504 года Рафаэль посѣтилъ Флоренцію, что́ произвело потомъ рѣшительный поворотъ въ художественномъ его стремленіи. [1] Онъ, правда, оставался здѣсь не долго, но черезъ нѣсколько времени воротился опять и прожилъ тамъ почти до половины 1508 г. Съ первой же побывки его въ этомъ городѣ, стиль Рафаэля начинаетъ существенно измѣняться; онъ, правда, не покидалъ еще сначала умбрійской манеры, но старался уже придавать своимъ обликамъ формы болѣе полныя и достойныя; за тѣмъ исчезаетъ у него постепенно тотъ мечтательный, наклонный къ сентиментализму оттѣнокъ, который былъ принадлежностью Перуджиновыхъ послѣдователей, и онъ день ото дня болѣе переходитъ къ свѣтлой наивности Флорентинцевъ, даже къ реалистическому ихъ воззрѣнію, причемъ однако все яснѣе и яснѣе проявляется свойственное ему лично тонкое чувство стиля. — Изъ работъ первой поры этого періода, подъ преобладаніемъ умбрійскаго еще взгляда, слѣдуетъ назвать: одинъ запрестольный образъ, — на главной дскѣ Мадонна съ четырьмя святыми, а въ полукружіи надъ нею Богъ Отецъ въ сонмѣ ангеловъ, — писанный для церкви св. Антонія въ Перуджіи и находящійся теперь въ неапольскомъ королевскомъ за́мкѣ; не однородное въ различныхъ своихъ частяхъ, произведеніе это начато, кажется, до первой поѣздки во Флоренцію, а окончено уже послѣ. Образа́ подъиконника (пределлы) разсѣяны по англійскимъ картиннымъ галереямъ; впрочемъ самому Рафаэлю принадлежатъ изъ нихъ только два: Несеніе Креста (въ Лейткортѣ) и Плачъ надъ тѣломъ Іисусовымъ (въ Баронгиллѣ). — Запрестольный образъ Мадонны съ двумя святыми, изъ церкви Сан' Фіоренцо въ Перуджіи, нынѣ въ Бленгеймѣ въ Англіи (1505 г.); середняя часть подъиконника, Проповѣдь Іоанна Крестителя, въ Бовудѣ, тамъ же. Близко подходитъ къ послѣдней отличный образокъ Воскресшаго Христа, прежде у графа Па́оло То́зи, а теперь въ городской брешіанской галереѣ — Величавый (сильно поврежденный) фресковый образъ, Іисусъ между ангелами и группами святыхъ въ одномъ придѣлѣ Сан' Северо въ Перуджіи (1505). Далѣе три иконы Богоматери: такъ-называемая Мадонна дель-Грандука, собственность великаго герцога Тосканскаго; другая Мадонна, нѣкогда принадлежавшая герцогу ди-Терранова въ Неаполѣ, а нынѣ перешедшая въ берлинскій музей; и наконецъ третья (гдѣ Младенецъ Іисусъ обнялъ Богоматерь) въ Пансангерѣ въ Англіи. — Въ ближайшемъ переходѣ отъ умбрійскаго къ флорентинскому направленью стоятъ: такъ-называе-

[1] Ко времени этой первой побывки Рафаэля во Флоренціи относится помѣченная 1505-мъ годомъ (принадлежащая вѣроятно Пинтурниккіо) Вечеря въ бывшемъ женскомъ монастырѣ Сант' Онофріо (Віа Фаэнца, № 4771). О причинахъ, по какимъ впредь до убѣдительнѣйшихъ доводовъ, мы не рѣшаемся приписать это произведеніе Рафаэлю, смотри нашу Geschichte der Malerei, I, стр. 567.

мая Мадонна дель-Карделлино, въ трибунѣ флорентинскаго музея; такъ-назыв. Св. Дѣва въ-зелени́, въ императ. галереѣ въ Вѣнѣ; Святое Семейство съ вѣерною пальмою, въ Бриджватеровской галереѣ въ Лондонѣ;— нарядный образокъ св. Георгія съ копьемъ, въ петербургскомъ Эрмитажѣ (1506 г.); небольшая Мадонна, изъ Орлеанскаго дома, потомъ въ собраніи Агуадо, теперь у г-на Делессера въ Парижѣ; Святое Семейство въ петербургскомъ Эрмитажѣ; большой образъ Святой Семьи, изъ дома Каниджани, въ мюнхенской Пинакотекѣ; и знаменитое Положеніе во гробъ (1507 г.), изъ церкви Сан' Франческо въ Перуджіи, теперь въ галереѣ Боргезе въ Римѣ. Принадлежащее къ этому образу полукружіе (люнетъ) съ ликомъ Бога Отца помѣщено надъ иконою Рождества Христова, работы Ор. Альфани, въ Сан' Франческо въ Перуджіи; образа подъиконника, представляющіе главныя добродѣтели, хранятся въ ватиканской галереѣ въ Римѣ.— Преобладаніе флорентинскаго характера обнаруживаютъ: Мадонна въ парижскомъ музеѣ, извѣстная подъ именемъ Белль Жардиньѣръ, Belle jardinière (1507 г.); св. Екатерина Великомученица прежде у г-на Бекфорда въ Батѣ, теперь въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ; Мадонна изъ дома Темпи — въ мюнхенской Пинакотекѣ; Мадонна изъ дома Колонны — въ берлинскомъ музеѣ; дивно-прекрасный образокъ святого Семейства, гдѣ Младенецъ Іисусъ сидитъ верхомъ на ягненкѣ, 1506 или 1507 г., перешедшій изъ Эскуріала въ мадридскій музей.—Далѣе, два запрестольныхъ образа: Мадонна ди-Пешіа (Vierge au baldaquin, Мадонна съ четырьмя святыми) въ галереѣ Питти во Флоренціи, не совсѣмъ готовая; и Взятіе Богородицы на небо у Э. Солли въ Лондонѣ, оконченное кажется рукой Ридаріо Гирландайо (?). Сейчасъ помянутые образа̀ Рафаэль оставилъ во Флоренціи недодѣланными, когда въ 1508 г. былъ поспѣшно вызванъ въ Римъ. — Флорентинской его дѣятельности принадлежатъ еще нѣсколько портретовъ; именно: Анджело Дони и его жены (около 1505 г.), въ галереѣ Питти во Флоренціи; одной молодой Флорентинки (прозванной Маддалена Дони) въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій; собственный портретъ Рафаэля въ томъ же музеѣ; портреты двухъ лицъ чернаго духовенства въ тамошней академіи; молодой женщины въ галереѣ Питти (№ 229).

Около половины 1508-го года Рафаэль, какъ уже замѣчено, былъ вызванъ въ Римъ. Здѣсь прожилъ онъ двѣнадцать лѣтъ, до самой своей кончины; здѣсь создалъ величавѣйшія произведенія и основалъ многочисленную школу, которая старалась усвоить себѣ и потомъ распространить далѣе его стиль. Въ высшей степени счастливымъ обстоятельствомъ для новаго и опять-таки преуспѣвающаго развитія Рафаэля должно вопервыхъ признать то, что вызовъ его въ Римъ какъ нарочно совпалъ съ тѣмъ именно временемъ, когда онъ достигъ полной художнической свободы. Не льзя не согласиться, что въ послѣднихъ работахъ его во Флоренціи реализмъ флорентинской школы даетъ себя чувствовать съ извѣстной односторонностью, которая легко могла бы сбить его съ пути, будь творческая сила художника предоставлена самой себѣ безъ новаго и знаменательнѣйшаго притомъ содержанья; а съ другой стороны, еслибъ обширныя задачи, представшія ему въ Римѣ, пришлись на его долю

гораздо ранѣе той именно поры, онѣ легко могли бы подавить въ немъ свободное развитіе таланта. Теперь же эти задачи, которыя онъ призванъ былъ разрѣшить и для осиленія которыхъ обладалъ уже всѣми средствами, существенно пособили ему взойдти на высшую и величественнѣйшую еще точку зрѣнія, съ которой должны были открыться его генію болѣе глубокія прогляди въ самое существо вещей, болѣе полное ихъ сознаніе, болѣе возвышенный способъ облекать ихъ въ видимыя формы. На благоуспѣшное развитіе Рафаэля не могли притомъ не появлiять, съ одной стороны, близость Макельáнджело, который въ то же время приступилъ къ росписи потолка въ Сикстинской часовнѣ (правда сначала безъ всякаго сношенія съ Рафаэлемъ), и неизбѣжное между ними состязанье; а съ другой — непосредственное сосѣдство классической древности, которое такъ радушно встрѣтило его въ Римѣ.—Впрочемъ, на различные труды, исполненные здѣсь Рафаэлемъ, также должно опять смотрѣть какъ на послѣдовательныя ступени его развитія. Раннія изъ нихъ по большой части носятъ на себѣ удивительно нѣжный и кроткій отпечатокъ; въ противоположность послѣднимъ работамъ флорентинскаго его періода, онъ какъ будто бы возвращается здѣсь къ стремленію раннихъ своихъ лѣтъ, но такъ, что не остается уже и слѣда прежней его односторонности (то-есть — совсѣмъ особенныхъ типовъ умбрійской школы). Слѣдующія его работы выходятъ потомъ день ото дня величавѣе и смѣлѣе, приравниваясь больше къ направленію классическаго искусства; если мы не найдемъ въ нихъ той привлекательной нѣжности, какою отличались первыя, зато насъ вполнѣ вознаграждаетъ высокое и увѣренное въ себѣ богатство духа, наложившаго на нихъ свою печать. Этимъ ступенямъ или моментамъ развитія отвѣчаютъ и внѣшнія обстоятельства, среди которыхъ трудился Рафаэль. Призванный въ Римъ папой Юліемъ II-мъ, человѣкомъ съ могучею энергіей и выдержкой, онъ, пока папа этотъ былъ живъ (до 1513 г.), долженъ былъ волею и неволей безпрерывно заниматься первой начатой имъ работой (Станцами); тогда какъ впослѣдствіи получалъ отъ папы Льва X-го многоразличные заказы, къ которымъ присоединялась еще бездна другихъ, и притомъ очень разнообразныхъ, со стороны. Ктому же въ произведеніяхъ, принадлежащихъ ранней порѣ римской его эпохи, мы видимъ почти сплошь собственноручный трудъ Рафаэля; а послѣ онъ былъ вынужденъ предоставлять бóльшую или мéньшую часть исполненія образовавшимся у него ученикамъ. Поэтому въ раннихъ его созданіяхъ мы удивляемся, хотя и въ тѣснѣе замкнутомъ кругу, преимущественно оригинальной выработкѣ до самомельчайшихъ подробностей; а въ позднѣйшихъ—болѣе уже избытку идей, неистощимому богатству творческой силы. — Для вящшей удобности обзора мы представимъ и произведенія Рафаэлева римскаго періода въ особыхъ опять группахъ, при чемъ послѣдовательный порядокъ отдѣльныхъ его работъ будетъ вмѣстѣ съ тѣмъ обозначать и постепенный ходъ его развитія.

Фрески въ Станцахъ Ватикана (парадныхъ покояхъ папскаго дворца), — вотъ та именно работа, для исполненія которой онъ былъ вызванъ въ Римъ; ими начинается тамошняя его дѣятельность; онъ трудился надъ ними до могилы, и только по его смерти были онѣ закончены вполнѣ. Изъ сказаннаго прежде ясно само собой, что собственноручное участіе его въ позднѣйшихъ

работахъ по этому обширному предпріятію было не такъ значительно, какъ въ раннихъ (первыя были, пожалуй, даже и слишкомъ пренебрежены имъ, въ виду другихъ болѣе спѣшныхъ заказовъ). Рафаэлю предложена была задача изобразить здѣсь папскую власть такою, какою она тогда отчасти дѣйствительно была, отчасти же какою сама себя воображала, то есть, первоверховницей въ области не только духовныхъ интересовъ, но и мірскихъ. Онъ выполнилъ эту задачу благодаря тому, что умѣлъ слить въ своихъ композиціяхъ широкою рукой символическій элементъ съ элементомъ историко-драматическимъ. Частное ихъ содержаніе можемъ мы указать здѣсь только въ самомъ бѣгломъ обзорѣ. 1) Станца делла-Сеньятура * (1508—12), съ изображеніями, относящимися къ духовной жизни науки: богословія, поэзіи, философіи, правовѣдѣнья. 2) Станца д' Эліодоро (Иліодоровская, 1512—15), съ изображеніями божественнаго покрова надъ Церковью, въ особомъ примѣненіи къ обстоятельствамъ той эпохи; главныя картины: Изгнаніе Иліодора изъ храма іерусалимскаго; чудо при совершеніи миссы въ Больсенѣ **; избавленіе Рима отъ Аттилы; освобожденіе Петра апостола изъ темницы. 3) Станца делль' Инчендіо (Пожарищная, съ 1515), расписанная въ прославленіе папской власти; здѣсь особенно важна одна только картина пожара въ Борго. 4) Зала Константина (выполненная уже по смерти Рафаэля), съ картинами, представляющими основаніе свѣтской власти папъ Константиномъ; всего значительнѣй большое Константиново Побоище, исполненное Джуліемъ Романо и другими по Рафаэлевымъ рисункамъ; прочія картины отчасти даже вовсе не его композиціи.

Другою обширною работой была роспись такъ-называемыхъ Ватиканскихъ Ложъ, то-есть цѣлаго ряда аркадъ (вкругъ двора св. Дамаза), которыхъ постройка закончена была самимъ Рафаэлемъ и которыя какъ преддверіе ведутъ къ Станцамъ. Рафаэль получилъ этотъ заказъ отъ папы Льва X-го; но, говоря вообще, онъ участвовалъ въ немъ только сочиненіемъ, а выполнить послѣднее почти совершенно предоставилъ разнымъ своимъ ученикамъ. Въ тринадцати куполахъ, покрывающихъ эти ложи, изображены двадцать четыре библейскія сцены, предпочтительно ветхозавѣтныя; если въ первыхъ сценахъ, посвященныхъ міротворенію, Рафаэль уступаетъ картинамъ Микельанджело на потолкѣ Сикстинской часовни, зато въ изображеніяхъ высокой простоты быта патріарховъ онъ проявилъ опять благороднѣйшимъ и милѣйшимъ вмѣстѣ образомъ всю свою личную оригинальность. Столпы и стѣны ложъ украшены декоративной только живописью, обдѣланною въ древнеклассическомъ стилѣ; но по изящному вкусу композиціи, по прекрасному чувству мѣры, соблюдаемой въ самыхъ легкихъ играхъ фантазіи, по неистощимому подлинно богатству послѣдней, роспись эта принадлежитъ къ своеобразнѣйшимъ созданіямъ мастера и къ замѣчательнѣйшимъ въ своемъ родѣ работамъ вообще. Выполненіемъ ея занимался преимущественно Джованни да-Удине.

* Сеньятурой (Camera della Segnatura) называлась палата окончательныхъ рѣшеній, утверждаемыхъ папской подписью.

** Есть преданіе, что въ Больсенѣ, при возношеніи честныхъ даровъ однимъ невѣрующимъ священникомъ, совершилось чудо: на освященныхъ частицахъ внезапно выступила кровь.

Въ качествѣ третьей большой работы должно назвать Картоны обоевъ, предназначенныхъ для украшенія Сикстинской часовни. Изготовленіе ихъ (опять-таки съ помощью учениковъ) относится къ первымъ мѣсяцамъ по воцареніи Льва X-го (1513—14); обои ткались въ Аррасѣ во Фландріи и были уже отчасти готовы въ 1518-мъ году. Содержаніе картинъ составляютъ сцены изъ дѣяній апостольскихъ, выбранныя съ тою цѣлью, чтобы опаглядить важнѣйшіе моменты исторіи зарождающейся Церкви; композиція держалась только историко-драматичной стороны, но съ такимъ величавымъ замысломъ и развитіемъ событій, что здѣсь классичность Рафаэлева стиля достигла чуть ли не высшей своей степени. Обои, числомъ десять, хранятся теперь въ Ватиканѣ, а изъ картоновъ уцѣлѣло семь, которые находятся въ зáмкѣ Гамтонкортъ въ Англіи; подъ главными изображеніями обоевъ пущены по цоколю еще мелкія одноцвѣтныя картинки, содержащія въ себѣ сцены отчасти изъ апостольскихъ же дѣяній, отчасти изъ жизни Льва X-го. — Кромѣ того есть въ Ватиканѣ другой рядъ обоевъ, представляющихъ событія изъ жизни І. Христа. Они выполнены вѣроятно только по смерти Рафаэля и, кажется, сработаны по небольшимъ сравнительно рисункамъ мастера; хотя и между ними встрѣчаются композиціи величественной красоты, однакожь нѣкоторые изъ нихъ дотого отмѣнны въ замыслѣ и стилѣ, что едва ли даже можно предполагать здѣсь дѣйствительный образецъ его руки́.

Къ этимъ тремъ большимъ работамъ примыкаютъ вопервыхъ двѣ фрески мéньшихъ размѣровъ, сработанныя Рафаэлемъ для римскихъ церквей: образъ Ісаіи пророка въ Сант' Агостино (1512 г., выдающій не слишкомъ удачное подражаніе стилю Микельáнджело); и прекрасное изображеніе четырехъ Сивиллъ съ ангелами въ Санта Марія делла-Паче (1514). — Рядомъ съ ними идутъ рисунки мозаичныхъ картинъ для купола одной часовни въ Санта Марія дель-Пополо, представляющихъ планетную систему (1516), а также слабые остатки фрескъ (Мученичество св. Фелицитаты), бывшихъ прежде въ маленькомъ охотничьемъ зáмкѣ ла-Мальяна, подъ Римомъ (1518—20), и теперь снятыхъ.

Потомъ весьма значительно число его масляныхъ станковыхъ работъ,—Мадоннъ, Святыхъ Семействъ, разныхъ другихъ образóвъ, большихъ запрестольныхъ иконъ и наконецъ портретовъ. Я привожу ихъ по этимъ именно рубрикамъ, оговаривая опять, что и здѣсь преемственною чередой отдѣльныхъ произведеній обозначаются вышеуказанные моменты его развитія. Въ числѣ Мадоннъ съ Младенцемъ Іисусомъ, къ которому часто присоединяется еще маленькій Іоаннъ, слѣдуетъ назвать: Мадонну изъ дома Альбы, въ петербургскомъ Эрмитажѣ; Мадонну изъ дома Альдобрандини, у леди Гарвагъ въ Лондонѣ; такъ-называемую Вьержъ о-Діадѐмъ (св. Дѣву съ діадемою), въ парижскомъ музеѣ; Мадонну Лоретскую (которая теперь исчезла; есть много ея повтореній, обыкновенно называемыхъ Vierge au linge; лучшее изъ нихъ у г-на Лори во Флоренціи); Богоматерь съ Младенцемъ, прежде у г-на Роджерса въ Лондонѣ; такъ-называемая Мадонна делла Седіа (то есть на стулѣ), въ галереѣ Питти во Флоренціи; такъ-назыв. Мадонна делла-Тенда (то есть подъ навѣсомъ или шатромъ), въ мюнхенской Пинакотекѣ (и собственноручное повтореніе въ туринской галереѣ); Мадонна въ Бриджвате-

ровской галереѣ въ Лондонѣ. Далѣе, такъ-назыв. Vierge aux Candelabres (Богоматерь со свѣщниками), недавно проданная изъ собранія герцога Луккскаго въ Англію, вся Рафáэлевой руки́, за исключеніемъ двухъ приписныхъ ангеловъ; такъ-назыв. Мадонна делль' Импанната (то-есть съ заклееннымъ бумагой окномъ), въ галереѣ Питти во Флоренціи, не совсѣмъ додѣлана кистью мастера; Мадонна дель-Пасседжо (то-есть Богоматерь на прогулкѣ), въ Бриджватеровской галереѣ въ Лондонѣ, выполненная очевидно по рисунку Рафаэля Джуліемъ Романо.

Святыя Семейства, обыкновенно многоличныя, относятся по большой части къ позднѣйшей Рафаэлевой порѣ (именно къ 1517-му и къ 1518-му году). Сюда принадлежатъ: выполненная не самимъ мастеромъ, извѣстная подъ именемъ «жемчужины», Святая Семья, въ мадридскомъ музеѣ (по той же композиціи написана Джуліемъ Романо такъ-называемая Мадонна делла-Гатта, то есть съ кошкою, въ музеѣ неапольскомъ); Святое Семейство́, расположившееся подъ дубомъ, также въ мадридскомъ музеѣ (воспроизведенное рукой какого-то Нидерландца, подъ именемъ Vierge au lézard, т. е. Св. Дѣвы съ ящерицей, въ галереѣ Питти и въ друг. мѣстахъ); разныя другія Святыя Семьи (съ бо́льшимъ или ме́ньшимъ участіемъ самого Рафаэля) въ Испаніи и въ англійскихъ собраніяхъ; маленькій образъ этого содержанія въ парижскомъ музеѣ, и большая икона, писанная для Франциска I-го, тамъ же (1518). Къ этимъ живописнымъ произведеніямъ присоединяется еще свиданіе Маріи съ Елисаветою, въ Эскуріалѣ.

Изъ другого рода иконъ должно вопервыхъ привести образокъ Видѣнія Эзекіиля, въ галереѣ Питти во Флоренціи, относящійся къ ранней порѣ Рафаэлева пребыванія въ Римѣ и раскрывающій на малѣйшемъ пространствѣ всю блестящую великость его генія. Потомъ — образа бо́льшаго размѣра: Св. Цецилія посреди четырехъ другихъ святыхъ, въ болоньской Пинакотекѣ (около 1515); архангелъ Михаилъ, въ парижскомъ музеѣ (1517), и св. Маргарита, тамъ же (сильно смыта); Креститель Іоаннъ, въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій (вѣроятно, съ небольшимъ только участіемъ Рафаэля и законченъ послѣ его смерти; есть много позднѣйшихъ повтореній этого о́браза). — Въ числѣ большихъ запрестольныхъ иконъ слѣдуетъ, наконецъ, назвать: Мадонну ди-Фульньо (Vierge au donataire, то-есть Св. Дѣву со вдателемъ, 1511), въ ватиканской галереѣ; Мадонну дель-Пе́ше (то-есть съ рыбою), въ мадридскомъ музеѣ; такъ-называемую Сикстинскую, въ дрезденской галереѣ,—самое свободное изліяніе чисто-Рафаэлева духа; Несеніе Креста (называемое lo spasimo di Sicilia, то-есть «сицилійской скорбью», *) въ мадридскомъ музеѣ; [1] и Преображеніе, въ галереѣ Ватикана, — руки́ самого Рафаэля, но вполнѣ законченное только послѣ его смерти; глубокая содержаніемъ символика и драматическая оживленность дѣйствія сливаются здѣсь въ одно высоко-поэтическое цѣлое.

Къ этому же періоду относятся портреты: папы Юлія II-го, въ галереѣ Питти (многократно повторенный); папы Льва X-го съ двумя кардиналами,

* Оно писано для монастыря Санта Марія делло-Спазимо, въ Палермо.

[1] См. Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, стр. 594.

въ той же галереѣ; такъ-называемый портретъ Форнарины, возлюбленной Рафаэля, очень молодой и едва одѣтой, во дворцѣ Барберини въ Римѣ (около 1509, повторенный много разъ); Іоанны Аррагонской, супруги Асканіо Колонны, въ Луврѣ (одна голова руки Рафаэля, портретъ былъ часто повторяемъ); Биндо Альтовити, въ мюнхенской Пинакотекѣ (напрасно выдаваемый за собственный Рафаэлевъ); портретъ одного скрипача въ палаццо Шіарра въ Римѣ (1518) и близко подходящій къ нему по замыслу и обдѣлкѣ портретъ свѣтлокудраго юноши, подпершаго голову рукой, въ Луврѣ; графа Кастильіоне, тамъ же; кардинала Бибіэны и Федры Ингирами, оба въ галереѣ Питти; двухличная картина, съ изображеніемъ Венеціанцевъ Беадзано и Наваджеро, въ галереѣ Дорія въ Римѣ; наконецъ, въ галереѣ Питти во Флоренціи, отмѣченный невѣдомо чьимъ, дивно-прекрасный женскій портретъ, который почти рѣшительно можно признать за Форнарининъ, разумѣется идеализованный художникомъ (1518). Всѣ другіе приписываемые ему портреты или сомнительны, или же доказанно-подложны.

Въ Римѣ же выполнилъ Рафаэль еще цѣлый рядъ фресокъ, которыхъ сюжетъ почерпнутъ изъ миѳовъ классической древности. Онѣ развертываютъ передъ нами картины высокой и вмѣстѣ свѣтлой жизни, чуждой всякихъ страстей и заботъ, и услаждающейся только красотою. Сюда относятся живописныя работы его въ виллѣ Фарнезинѣ: Галатея (около 1514), и сцены изъ исторіи Психеи (около 1518—20); послѣднія на потолкѣ большой галереи, выходящей въ садъ. Далѣе — рядъ картинъ, изображающихъ всевластную силу любви въ природѣ, въ купальнѣ кардинала Бибіэны въ Ватиканскомъ дворцѣ (верхній этажъ надъ ложами; подражанія имъ Джулія Романо въ такъ-называемой вилла Спада, на Палатинѣ). Изъ фресокъ виллы, слывущей за Рафаэлеву (которыя теперь выпилены и перенесены въ галерею Боргезе), — бракъ Александра Великаго съ Роксаной, выполненный по его композиціи. — И мн. др.

Между учениками и послѣдователями Рафаэля [1] значительнѣйшимъ былъ Джуліо Пиппи, прозванный Джуліо Романо (1492—1546); онъ всѣхъ рѣшительнѣе старался усвоить себѣ стиль и манеру учителя. Поэтому Рафаэль употреблялъ въ дѣло преимущественно его, вездѣ, гдѣ приходилось выполнять важныя художественныя предпріятія. Однакожь у него не было ни нѣжности, ни граціи, ни цѣломудренности учителя, и собственное его направленіе скорѣе влекло его къ тому, чтобы раскрывать въ быстрыхъ чертахъ бойкую и свѣжую естественную жизнь, безъ всякой заботы о глубокой задушевности. Вотъ почему онъ охотно предпочиталъ церковной живописи изображеніе античныхъ, въ особенности — миѳическихъ сюжетовъ, конечно

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 79, A.

болѣе отвѣчавшихъ подобному направленію. Тѣмъ не менѣе, въ первое время по кончинѣ Рафаэля, когда духъ великаго мастера и близость его трудовъ еще оказывали на Джуліо непосредственное вліяніе, онъ произвелъ нѣсколько значительныхъ и достойныхъ вообще иконописныхъ работъ, каковы напримѣръ: Побіеніе камнями св. Стефана, въ храмѣ первомученика въ Генуѣ; Мадонна со святыми, надъ главнымъ престоломъ церкви Санта Марія делль' Анима въ Римѣ, Святое Семейство, что̀ въ дрезденской галереѣ, и мн. др. Къ тому же времени относятся и нѣкоторыя фрески миѳическаго содержанія, еще отличающіяся какою-то свѣтлой пріятностью, именно въ виллѣ Мадама и въ виллѣ Ла̀нте, близъ Рима. — Въ 1524-мъ году Джуліо былъ вызванъ въ Мантуу; здѣсь (какъ уже было сказано) открылось широкое поле для архитектоническаго его таланта, да вмѣстѣ представился ему удобный случай развернуть богатство своей фантазіи и по части живописи. Онъ самъ и скоро собравшіеся вкругъ него ученики наполнили обширные чертоги фресками, которыхъ сюжеты всѣ сплошь принадлежатъ антику; надо однакожь замѣтить, что изъ этихъ работъ съ каждымъ днемъ болѣе исчезали прежняя сила таланта, прежній благородный и очищенный смыслъ, что концепція часто доходила до пошлости, а способъ передачи до грубости и неизящества. Особенно должно привести здѣсь работы по двумя чертогамъ: тѣ, которыя были произведены въ старомъ, городскомъ, герцогскомъ дворцѣ (въ одномъ покоѣ нижняго этажа, называемомъ метрдотельскимъ, Уффиціо делла-Скалькерія, сцены изъ Діаниной охоты, въ довольно благородномъ еще стилѣ, напоминающемъ Рафаэля, и въ главномъ дворцовомъ залѣ — исторія Троянской войны), и работы въ загородномъ дворцѣ дель-Тѐ (двѣ залы, съ низверженіемъ Гигантовъ и со сценами изъ исторіи Психеи и проч.; мастерски исполненные и тщательно-колорированные рисунки для послѣднихъ хранятся въ виллѣ Альбани въ Римѣ). Станковыхъ картинъ этой позднѣйшей эпохи Джулія Романо вообще не много, и только нѣкоторыя изъ нихъ значительны; содержаніе также обыкновенно взято изъ миѳовъ. — Вліяніе этого мастера на школу Мантуи и сосѣднихъ городовъ, особенно на кремонскую, было, при большомъ его талантѣ и видномъ положеніи, очень сильно и въ совокупности невыгодно. Однакожь изъ учениковъ и помощниковъ его въ мантуанскихъ работахъ хвалятъ за хорошія художническія способности Ринальдо Мантовано (нѣсколько престольныхъ образовъ въ церквахъ родного его города), Фермо Гвизони и Бенедетто Паньи изъ Пешіи. Ипполито Андреали, писавшій далеко за первую половину 16-го вѣка, опираясь больше на вліянія пармской школы и даже еще на Мантеньины, [1] съумѣлъ счастливо уклониться отъ манеры Джулія Романо. Значительнѣйшій ученикъ послѣдняго, Франческо Приматиччіо (1490—1570), былъ вызванъ во Францію и руководилъ тамъ, на ряду съ другими работами, художественнымъ украшеніемъ за̀мка Фонтенебло̀, гдѣ старались подражать богатой отдѣлкѣ мантуанскихъ чертоговъ; но мало изъ всего этого дошло до насъ. [2] Главнымъ помощникомъ ему въ этихъ трудахъ былъ Никколо делль' Аббате

[1] См. O. Mündler, Essai, стр. 225 и сл. — [2] См. Waagen въ Deutsches Kunstblatt 1856, стр. 198.

изъ Модены (около 1509—1571). Ихъ стиль, близкій къ Джуліеву направленію, но гораздо болѣе манерный, обличаетъ изысканное стараніе поддѣлаться подъ антикъ; Никколо соединялъ съ этимъ еще и корреджіевскія воспоминанія. — Кромѣ того, изъ учениковъ Джулія Романо слѣдуетъ назвать миніатюриста Джуліо Кловіо (1498—1578), чьи работы отличаются щегольской обдѣлкой, но повидимому также черствы и изысканны. (Ему принадлежатъ между прочимъ миніатюры одного молитвенника въ неапольской библіотекѣ и рукописнаго Данта въ ватиканской; сверхъ-того прекрасное Снятіе со Креста, въ палаццо Питти во Флоренціи).

Второй ученикъ Рафаэля былъ Піэтро Бонаккорси изъ Флоренціи, по прозванію Пьеринъ дель-Вага (1500—47). Близкій къ Джуліо по направленію ума и производительной способности, онъ не имѣлъ однако энергической его полноты и скоро вдался въ ремесленную манеру. Главная дѣятельность его принадлежитъ Генуѣ, гдѣ онъ изукрасилъ палаццо Дорія на подобный же ладъ; всего лучше тамъ герои дома Дорія, написанные по стѣнамъ одной галереи; есть сверхъ-того много пріятныхъ декорацій. Изъ станковыхъ его работъ значительнѣе всѣхъ портретъ кардинала Поля въ Альторпѣ. Онъ образовалъ въ Генуѣ множество учениковъ, изъ которыхъ можно назвать Ладзаро и Панталеона Кальви.

Андреа Саббатини, прозванный Андреа да-Салерно (1480—1545), обучился въ Неаполѣ въ школѣ Донзелли и написалъ нѣсколько привлекательныхъ вещей, въ стилѣ послѣдняго. Въ первые годы Рафаэлева пребыванія въ Римѣ посѣщалъ онъ школу этого мастера и благодаря ему существенно преуспѣлъ въ своемъ направленіи. Впослѣдствіи склонился онъ болѣе къ общимъ типамъ римской школы. Работы этого миловиднаго художника есть въ музеѣ и въ церквахъ Неаполя. Ученики и послѣдователи его: Франческо Сантафеде, сынъ послѣдняго Фабриціо, и Джанбернардо Лама. — Джанфранческо Пенни, изъ Флоренціи, прозванный иль-Фатторе (1488—1528), посредственный ученикъ Рафаэля, въ позднѣйшую свою пору также работалъ въ Неаполѣ и содѣйствовалъ тамъ распространенію римскаго стиля въ болѣе обширномъ кругу. — Равно и Полидоро Кальдара, прозванный Полидоро да-Караваджо, перешелъ изъ Рафаэлевой школы въ Неаполь. Въ Римѣ, работая вмѣстѣ съ Матурино, украсилъ онъ фасады многихъ дворцовъ рельефными навидъ композиціями, которыя выполнялъ въ два тона или аль-сграффитто [1] (только очень немногое изъ этого сохранилось); въ неапольскихъ своихъ произведеніяхъ (въ тамошнемъ музеѣ) обнаруживаетъ онъ рѣшительно-натуралистическое направленіе, доходящее у него въ большомъ Несеніи Креста до весьма значительнаго эффекта. — Сюда же принадлежитъ и рано умершій Пеллегрино Мунари или Аретузи, изъ Модены.

[1] Для сграффитто стѣна крылась сначала темной краскою, и когда послѣдняя высохнетъ, на нее накладывалась другая, свѣтлая уже краска. Эту-то и процарапывали потомъ остроконечнымъ инструментомъ по рисунку, такъ чтобы въ штрихахъ выступалъ вездѣ темный первый грунтъ.

Многіе художники, образовавшіеся первоначально въ школѣ Франческо Франчіи въ Болоньѣ, перешли потомъ въ школу Рафаэля или, даже и не посѣщая ея, приняли за образецъ рафаэлевскій стиль. Къ первымъ принадлежатъ: Тимотео Вити (или делла-Вите, около 1470—1523) изъ Урбино, который въ раннихъ своихъ трудахъ подходитъ къ задушевной манерѣ Франчіи, особенно въ чрезвычайно пріятномъ образѣ св. Магдалины въ болоньской Пинакотекѣ, въ Благовѣщеніи съ Іоанномъ Крестителемъ и св. Севастьяномъ въ Брерѣ миланской, и въ разныхъ иконахъ урбинской соборной ризницы и собора въ Губбіо, впослѣдствіи же становится плохимъ подражателемъ Рафаэля; —и Бартоломмео Раменги, прозванный Баньякавалло (1484—1542), одинъ изъ благороднѣйшихъ и самобытнѣйшихъ рафаэлитовъ, котораго работы однакожь рѣдки. Главныя произведенія: полный благородства и достоинства престольный образъ въ дрезденской галереѣ, другой въ берлинскомъ музеѣ, третій (Обрѣзаніе, прежде приписываемое Джулію Романо) въ Луврѣ; фрески — въ Санта Марія делла-Паче въ Римѣ. — Изъ другихъ учениковъ Франчіи должно привести здѣсь: Инноченцо Франкуччи да-Имола, привлекательнаго задушевностью, но вовсе безъ фантазіи, заимствующаго часто цѣлыя группы изъ Рафаэлевыхъ картинъ (въ болоньской Пинакотекѣ и др. мѣст.); —Джироламо Маркези да-Котиньіола, способнаго и дѣльнаго художника; [1] — Пеллегрино Тибальди (прозваннаго Пеллегрино да-Болонья, въ отличіе отъ Пеллегрино Мунари да-Модена), вполнѣ эклектическаго мастера, писавшаго преимущественно въ Испаніи; и мн. др.

Изъ старой феррарской школы перешелъ къ Рафаэлю Бенвенуто Тизіо, по прозвищу Гарофало (1481—1559), образовавшійся отчасти въ Кремонѣ. Произведенія его, особенно принадлежащія ранней его порѣ, отличаются какою-то поразительной эффектностью колорита; впослѣдствіи онъ не безуспѣшно соединяетъ съ этимъ типы рафаэлевскаго пошиба. Впрочемъ онъ не обладалъ особеннымъ богатствомъ фантазіи; напротивъ, въ картинахъ его замѣтенъ по большой части какой-то простоватый оттѣнокъ, сплошь переходящій въ будничность. Онъ часто встрѣчается въ итальянскихъ галереяхъ; главныя его работы можно видѣть въ Феррарѣ (именно въ церкви Сан' Франческо и въ публичной галереѣ, называемой Атенео); другія значительныя произведенія въ галереяхъ Боргезе, Дорія, Шіарра и Киджи, также въ капитолійскомъ собраніи въ Римѣ и въ др. мѣст. — Подобное же стремленіе видно у многихъ феррарскихъ его современниковъ. Такъ наприм. у Лодовико Мадзолино (1481—1530), который однакожь болѣе держится еще старобытнаго направленья и умышленно разработываетъ фантастическій элементъ какъ въ самой композиціи, такъ и въ блескѣ красокъ (главныя произведенія его въ берлинскомъ музеѣ); такъ еще у братьевъ

[1] Его не должно смѣшивать съ несравненно привлекательнѣйшими, старшими мастерами, Бернардино и Франческо Котиньіола, собственно Цаганелли, изъ равеннатской школы, всего же скорѣй — венеціанскаго образованія, которыхъ работы, стоя чуть не на одной высотѣ съ произведеніями Чимы да-Конельяно и отличаясь по большой части цвѣтистымъ колоритомъ и самой щегольской законченностью, попадаются въ миланской Брерѣ и въ другихъ мѣстахъ. — О. М.

Досси, особенно у даровитаго, огнеколоритнаго Доссо Досси, который отличался притомъ болѣе свободною энергіей, но впослѣдствіи обыкновенно впадалъ въ необузданную фантастичность (важнѣйшія работы его въ дрезденской галереѣ; одно колосальное и поразительно-эффектное произведеніе въ феррарскомъ Атенео; прекрасный запрестольный образъ въ моденскомъ соборѣ; Цирцея въ палаццо Боргезе въ Римѣ; фрески, большею частью ранней его поры, тиціановскія по характеру, въ феррарскомъ за́мкѣ); такъ же и у нѣкоторыхъ другихъ, сравнительно низшихъ художниковъ.

Остальные ученики Рафаэля не имѣютъ самостоятельно важнаго значенья. Объ иныхъ, каковы Чезаре да-Сесто и Гауденціо Феррари, было упомянуто по поводу тѣхъ школъ, къ которымъ относятся они ближе чѣмъ къ Рафаэлевой. Былъ также названъ и Венеціанецъ Джованни Нанни да-Уди́не (1487—1564), принимавшій особенное участіе въ декораціи ватиканскихъ ложъ и вообще отличавшійся самой щегольскою обдѣлкой декоративной живописи. Въ палаццо Гримани въ Венеціи есть нѣсколько сводчатыхъ потолковъ, которые онъ расписалъ чрезвычайно изящными, веселыми декораціями въ великолѣпныхъ и полносочныхъ краскахъ.

§ 7. Мастера венеціанской школы. [1]

Цвѣтъ венеціанской живописи развернулся на почвѣ тѣхъ самыхъ стремленій, которыя еще и въ концѣ 15-го вѣка придали тамошней школѣ своеобразно-важную значительность. Мы видѣли, какъ полуантичный элементъ падуанской школы и тонкій, возбужденный фламандскимъ вліяніемъ натурализмъ, миловидно сочетались тамъ въ одно стройное гармоническое въ себѣ направленье. Съ усиленной энергіей стремились теперь тамъ по этому пути, и достигли цѣли — преобразить отрадное величіе античнаго искусства на́ново, не наружно вѣрнымъ подражаніемъ отдѣльнымъ его произведеньямъ, но такъ, чтобы возсозданіемъ внутренняго его существа изъ глубины полнаго, свободнаго человѣческаго чувства, ввести его проникнутымъ новой жизнью въ современность, въ настоящее. Какъ въ произведеніяхъ венеціанской скульптуры (наприм. въ ломбардіевскихъ, въ работахъ рѣзчиковъ монетъ и камней), такъ же точно и здѣсь, тѣсное сродство съ антикомъ составляетъ основную черту художественнаго стремленія; но то, что̀ у ваятелей проявлялось болѣе или менѣе въ видѣ чистаго подражанья, то самое предстаетъ намъ у живописцевъ, подъ одушевляющимъ наитіемъ натурализма, въ свободной и самостоятельной жизненности. Мы видимъ въ этихъ картинахъ то же высокое, ни въ чемъ не нуждающееся самодовлѣніе, ту же ясную чистоту плотскаго существованья, какими удивляетъ насъ антикъ; но свойства эти схвачены притомъ со всей теплотою жизни, они снова предстаютъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 67.

намъ непосредственно, воочію, и являются поэтому въ томъ полномъ очарованіи свѣта и красокъ, въ какомъ глазъ нашъ дѣйствительно видитъ передъ собой живые облики. Эта выработка колорита именно и составляетъ самое казистое, самое ощутительное на видъ изъ всѣхъ техническихъ преимуществъ венеціанской школы. Но если мастера этой школы, при такомъ взглядѣ, были тѣсно связаны съ насущной дѣйствительностью, съ жизнью настоящаго, то, съ другой стороны, не могли же они совершенно отрѣшиться и отъ болѣе глубокихъ ея интересовъ, не могли же обойдти и такихъ моментовъ, гдѣ внутреннее настроеніе души въ свою очередь изображается наглядно, и даже иногда въ высшей степени разительно.

Джорджіо Барбарелли изъ Кастельфранко, прозванный Джорджоне (около 1477—1511), былъ первый мастеръ венеціанской школы, который открылъ это новое направленіе и отъ неразвязныхъ пріемовъ старой живописи перешелъ къ величавой свободѣ замысла и къ широкой, смѣлой обдѣлкѣ. Онъ учился у Джованни Беллини, и, въ раннихъ трудахъ своихъ, является рѣшительнымъ послѣдователемъ своего наставника. Въ позднѣйшихъ же произведеніяхъ дошелъ онъ постепенно до той своеобразно пылкой, немного терпкой силы, которая носитъ въ себѣ еще не вполнѣ раскрывшійся цвѣтокъ сроднаго Венеціанцамъ высокаго жизненнаго чувства. Въ этомъ родѣ есть нѣсколько превосходныхъ Мадоннъ его рукѝ, также нѣсколько запрестольныхъ образовъ; но послѣдніе очень рѣдки. Между ними первое мѣсто принадлежитъ запрестольному образу въ приходской церкви родины его, Кастельфранко, — единственная вполнѣ достовѣрная работа юныхъ лѣтъ этого мастера, которая подтверждена за нимъ и документальнымъ актомъ; это — Мадонна на престолѣ, со святыми Либераломъ и Францискомъ, — торжественная по замыслу композиція, обдѣланная съ удивительной свободой кисти. Самое большое и значительное изъ дошедшихъ до насъ произведеній Джорджоне — прекрасная, многоличная картина Соломонова Суда, находящаяся въ Кингстон' Леси, близъ Вимборна. Она изящнѣйшаго риѳма въ расположеніи, глубоко продумана и оригинальна въ композиціи, великолѣпна по колориту, полна характера и очаровательна въ женскихъ особенно фигурахъ. То обстоятельство, что картина эта осталась неконченной, доставляетъ притомъ любопытныя поясненія насчетъ художническихъ пріемовъ мастера и цѣлой венеціанской школы вообще. [1] При всѣхъ претерпѣнныхъ имъ поврежденіяхъ, потрясающей силой и самымъ глубокознаменательнымъ расположеніемъ, отличается образъ Тѣла Христова, поддерживаемаго ангелами на краю гроба, въ Монте ди-Піэта̀ въ Тревизо. Также очень пострадавшею юношескою работой Джорджоне должно повидимому считать, перешедшій изъ Вудбёрнова собранія въ лондонскую Національную Галерею,

[1] Ваагенъ, описывая эту картину въ Дополненіи къ своимъ Treasures of Art, стр. 380 и сл., считаетъ ее послѣднимъ произведеніемъ этого мастера, именно потому что она некончена; я же, совсѣмъ напротивъ, нахожу, что и строго симметрическое еще расположеніе, и беллиніевская твердость и опредѣленность рисунка, и тщательная законченность отдѣльныхъ частей, и юношескій характеръ всего замысла, и наконецъ сходство головного типа съ тѣмъ, какой замѣчается въ кастельфранкскомъ запрестольномъ образѣ, — все это рѣшительно обличаетъ раннюю пору художника. — О. М.

большой запрестольный образъ Мадонны на тронѣ, съ упавшимъ передъ ней на колѣни рыцаремъ. Наконецъ, мастерскимъ его произведеніемъ слѣдуетъ назвать маленькое Поклоненіе волхвовъ, прежде въ галереѣ Феша, а теперь въ Англіи. Однакожь онъ не долго остается въ старозавѣтномъ кругу религіозныхъ изображеній, но открываетъ себѣ съ истинно-поэтическимъ талантомъ просторнѣйшее поприще, ближе отвѣчающее его способности къ замыслу и обдѣлкѣ художественныхъ произведеній. Въ этомъ именно родѣ созданы имъ большею частію еще въ молодости разныя полуаллегорическія картины; потомъ — характерныя головы, иногда многія вмѣстѣ заразъ, между прочимъ такъ-называемый концертъ, три чрезвычайно-характеристическія погрудія въ галереѣ Питти во Флоренціи, и подобная же, повѣствовательная можно-сказать, картина въ Луврѣ, а также, повидимому, еще другая, бѣгло, но мастерки-обдѣланная вещь, которая была прежде въ собраніи покойнаго лорда Нортвика, а теперь въ рукахъ одного частнаго лица въ Лондонѣ; далѣе, — Три астролога или мага, законченные Себастьяномъ дель-Піомбо, въ вѣнскомъ Бельведерѣ, и еще одна картина, тамъ же, изображающая молодого человѣка, на котораго напалъ воинъ. Сверхъ-того, нѣсколько легендарныхъ сценъ, обдѣланныхъ съ величаво-свободною фантазіей, — какъ напримѣръ его Морская буря, въ венеціанской академіи, правда до того записанная, что въ ней ужь и не распознáешь теперь кисти Джорджоне; особенно же разныя картины болѣе или менѣе идиллическаго характера, каково между прочимъ милое изображеніе Іакова съ Рахилью въ дрезденской галереѣ. Этотъ мастеръ расписывалъ, наконецъ, фресками наружность многихъ зданій, особенно Нѣмецкаго Подворья (Фондако де' Тедески) въ Венеціи; слабые слѣды такой росписи уцѣлѣли еще и теперь.

Изъ учениковъ Джорджоне особенно значителенъ Фра Себастьяно дель-Піомбо, про котораго было упомянуто, когда шла рѣчь о послѣдователяхъ Микельáнджело; прежде чѣмъ примкнуть къ манерѣ этого мастера, онъ былъ явнымъ подражателемъ Джорджоне. (Главное произведеніе этой ранней его поры — вышеприведенный запрестольный образъ въ Сан' Джованни Кризóстомо въ Венеціи). Потомъ Джованни Нанни да-Удине, также упомянутый прежде въ числѣ учениковъ Рафаэля. Далѣе, — Джироламо Романино изъ Брешіи, художникъ съ значительнымъ талантомъ и энергическимъ исполненіемъ; (лучшій ранній трудъ въ Сан' Франческо, въ Брешіи, 1502-го года; въ Санта Джустина въ Падуѣ величественный напрестольникъ; сверхъ-того многочисленныя фрески въ Брешіи и окрестностяхъ вплоть до Тріэнта, гдѣ онъ расписалъ епископскій зáмокъ. [1] Джованни Джироламо Саволдо, также изъ Брешіи, способный и дѣльный мастеръ, только съ холодноватымъ и сѣроватымъ тономъ колорита и съ какою-то излишней строгостью въ замыслѣ (главная работа въ миланской Брерѣ). — Другимъ отличнѣйшимъ послѣдователемъ Джорджоне былъ Джакопо Пальма, иль-Веккіо, не имѣющій однакожь строгой силы своего

[1] Мюндлеръ приписываетъ ему также прекрасный луврскій образъ Святого Семейства съ муч. Севастьяномъ, слывущій тамъ за произведеніе Джорджоне.

учителя; онъ милъ особенно въ выраженіи кроткаго чувства, но нерѣдко подходитъ къ Джорджоне и пыломъ колорита и могучестью замысла. Прекрасные запрестольные образа̀ его рукѝ въ Санта Марія Формоза въ Венеціи и въ Санто Стефано въ Виченцѣ; далѣе — изящная Святая Семья въ палаццо Колонна въ Римѣ и подобные же образа̀ въ Луврѣ и въ дрезденскомъ музеѣ, гдѣ есть еще одна изъ самыхъ милыхъ бытовыхъ картинъ венеціанской живописи, извѣстная подъ названіемъ Дочерей Пальмы. Другія работы отличнаго этого мастера слывутъ подъ чужими именами: таковъ наприм. прекрасный мужской портретъ въ мюнхенской Пинакотекѣ, выдаваемый за портретъ Джорджоне; такова въ брауншвейгскомъ музеѣ большая, великолѣпная, но крайне попорченая картина Адама и Евы среди пейзажа; таковъ преимущественно удивительный женскій портретъ въ галереѣ Шіарра въ Римѣ, напрасно приписываемый тамъ Тиціану. Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, Пальма, подобно Джорджоне, является еще приверженцемъ Джованни Беллини.

Тиціано Вечелліо (1477—1576 гг.) также учился въ беллиніевской школѣ, и на дальнѣйшее образованіе его кажется отчасти повліяло смѣлое стремленье соученика его, Джорджоне; но, прожившему по благопріятной волѣ рока долѣе обыкновеннаго, ему суждено было довести до полнаго, яснаго и свободнаго развитія все то, что̀ послѣдній только еще лишь началъ. Къ картинамъ его по преимуществу примѣнимо все сказанное выше о характерѣ венеціанскаго искусства вообще, такъ-какъ послѣдній является здѣсь въ самомъ обширномъ и могучемъ своемъ значеніи; нѣсколько терпкій еще, пламенный пылъ Джорджоне претворяется у Тиціана въ отраднѣйшій, свѣтло-гармоническій колоритъ. Естественно, что работы его, смотря по разнымъ эпохамъ жизни мастера, носятъ на себѣ различный характеръ, — впрочемъ болѣе только по отношенію къ внѣшней обдѣлкѣ, нежели къ основному, внутреннему стремленію. Въ немногихъ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ его молодости опять-таки замѣтенъ еще старобытно-строгій пошибъ беллиніевской школы; необыкновенно изящною работой, которая стоитъ на рубежѣ этого ранняго періода, должно назвать его І. Христа съ податны́мъ пѣняземъ, въ дрезденской галереѣ; строгая прежде обдѣлка уже преобразилась здѣсь въ пріятно-нѣжнѣйшую выработку. Къ ранней также порѣ его относится сидящій на престолѣ св. Маркъ съ другими святыми, въ ризницѣ храма Санта Марія делла-Салуте въ Венеціи. Въ періодъ зрѣлой его силы соединяется потомъ съ этой выработкой свободное, разсчитанное на общую эффектность изложеніе; въ позднѣйшее же время онъ по большой части только и имѣетъ въ виду общую эффектность, такъ что наконецъ послѣднія его картины, при всемъ наторѣломъ мастерствѣ, отзываются признаками старческой слабости. — Тотъ сродственный антику элементъ, который назвали мы выше коренною чертой венеціанскаго художественнаго направленія, всего рѣшительнѣе выступаетъ у Тиціана въ такихъ картинахъ, гдѣ человѣкъ берется въ первоначальномъ естественномъ его быту; сюжеты ихъ поэтому часто почерпались прямо изъ античныхъ миѳовъ. Какъ важнѣйшіе образцы такого рода должно привести: такъ-называемые Три возраста, въ Бриджватеровской галереѣ въ Лондонѣ; истинно великолѣпную картину, подъ на-

званіемъ «Небесная и земная любовь», въ галереѣ Боргезе въ Римѣ; большую вакханалію, въ мадридскомъ музеѣ, и тамъ же — веселый сельскій праздникъ жертвоприношенія съ цѣлымъ роемъ восхитительно-наивныхъ дѣтей; Венеру съ Адонисомъ, опять тамъ же; Вакха съ Аріадною, въ лондонской Національной Галереѣ; два изображенія купающейся Діаны, съ Калисто и съ Актеономъ, въ Бриджватеровской галереѣ въ Лондонѣ (оба поздней поры мастера); и мн. др. Сюда же относится рядъ картинъ, въ которыхъ, не развивая ни какого собственно дѣйствія, Тиціанъ просто хотѣлъ только выставить красоту нагого женскаго тѣла; часто встрѣчаются онѣ подъ названіемъ Венеръ, Данай и т. д. (Двѣ особенно важныя картины этого рода въ трибунѣ флорентинскаго музея, изъ которыхъ одна впрочемъ слишкомъ уже явно разсчитана только на выказъ прекрасныхъ членовъ). — И въ церковной живописи у Тиціана обыкновенно отражается сродное антику самодовлѣющее спокойствіе. Таковы большіе престольные образа̀ Мадоннъ, со святыми и молельщиками (въ венеціанскихъ церквахъ — лучшій въ Санта Марія де' Фрари — и въ дрезденской галереѣ); еще явнѣе это въ образахъ ме́ньшаго размѣра, гдѣ святымъ въ половинный ростъ дается совершенно вольная, непринужденная постановка, и которые поэтому слывутъ у Итальянцевъ подъ характеристическимъ названіемъ «Священныхъ бесѣдъ»; другіе представляютъ Святую Семью посреди богатаго пейзажа, въ идиллическомъ болѣе настроеніи, каковы наприм. восхитительная Vièrge au lapin (Св. Дѣва съ кроликомъ) въ Луврѣ и маленькое Святое Семейство въ вѣнскомъ Бельведерѣ; (оба эти собранія вообще богаты превосходными произведеніями мастера). Таковы еще иныя изъ тѣхъ его работъ, гдѣ предпочтительно выражается торжественно-возбужденное чувство; наприм. величественный образъ Вознесенія Богородицы въ венеціанской академіи. Но какъ знаменательно Тиціанъ, при всѣхъ особенностяхъ своей художнической концепціи, умѣлъ доходить до выраженія самыхъ глубокихъ душевныхъ потрясеній, это преимущественно доказываетъ его Положеніе Христа во гробъ, находящееся въ парижскомъ музеѣ, и старинная съ него копія въ галереѣ Манфринъ въ Венеціи. Въ качествѣ драматическихъ композицій должно сверхъ того назвать нѣсколько большихъ престольныхъ образо́въ: Смерть св. Петра Мученика въ Санти Джованни э Паоло, Му́ка св. Лаврентія въ іезуитской церкви въ Венеціи (послѣдній очень испорченъ), и большое Увѣнчаніе Спасителя терніемъ, выразительное въ высшей степени, но немного насильственное въ замыслѣ, прежде въ Санта Марія делле-Граціэ въ Миланѣ, а теперь въ Луврѣ. — Направленіе венеціанскаго искусства само по себѣ было таково, что въ особенности примѣнялось къ условіямъ портретныхъ изображеній. Тиціанъ естественно отличался и по этой части; съ свойственнымъ ему живымъ чувствомъ природы, съ очаровательно эффектнымъ колоритомъ, соединяетъ онъ и въ этихъ произведеніяхъ необыкновенную великость замысла, опять-таки обличающую сродство съ античнымъ духомъ и умѣющую придать видъ возвышеннаго бытія даже и прямому отраженію насущной жизни. Работы этого рода можно найдти во всѣхъ значительныхъ собраніяхъ. Особенно интересенъ между прочимъ портретъ дочери его, Лавиніи, повторенный много разъ (лучшій экземпляръ —

въ берлинскомъ музеѣ); она поднимаетъ вверхъ серебряное блюдо съ плодами (или другими предметами); въ одномъ экземплярѣ, находящемся въ мадридскомъ музеѣ, превращена она въ Иродіаду: на блюдѣ вмѣсто плодовъ лежитъ мертвая голова Іоанна Крестителя. — Слѣдуетъ еще замѣтить, что во многихъ картинахъ Тиціана знаменательно выступаетъ и пейзажъ; эта часть, выработанная у него съ столь же величавою поэзіей, очень сильно повліяла на дальнѣйшее развитіе пейзажной живописи.

Изъ ближайшихъ Тиціановыхъ послѣдователей особенно должно отмѣтить: сродниковъ его, Франческо, Орацiо и Марко Вечелліо; Джироламо Данте, прозваннаго Джироламо ди-Тиціано; способнаго и дѣльнаго Луку Монверде, изъ Удины, и Себастьяно Флориджеріо, оттуда же (Мадонна съ Младенцемъ и разными святыми въ венеціанской академіи); Бонифацiо изъ Вероны, даровитаго и привлекательнаго художника, который въ колоритѣ часто очень близко подходитъ къ Тиціану (отличное, приписываемое Джорджоне, Обрѣтеніе младенца Моисея, въ Брерѣ миланской; разныя произведенія въ венеціанской академіи и въ тамошнихъ церквахъ, также въ галереѣ Боргезе въ Римѣ и въ другихъ мѣстахъ); Андрея Скьявоне; Доменико Кампаньіолу, изъ Падуи; Джованни Каріани, изъ Бергамо (большая часть его работъ въ родномъ его городѣ, главный образъ Св. Семьи въ миланской Брерѣ); и мн. др.

Послѣдніе изъ названныхъ сейчасъ художниковъ по первоначальному происхожденію своему — Ломбардцы. У нѣкоторыхъ другихъ ломбардскихъ мастеровъ свойственныя тому краю особенности художественнаго направленія смѣшиваются съ элементами венеціанскаго искусства и порождаютъ этимъ своебытныя и очень привлекательныя иногда явленія. Къ числу такихъ живописцевъ принадлежитъ вопервыхъ Лоренцо Лотто, изъ тревизанской области, [1] учившійся у Джованни Беллини, долго жившій въ Бергамо и много работавшій въ анконской мархіи; это очень милый художникъ, полный фантазіи и души, и одаренный почти корреджіевской чувствительностью, которая доводитъ его иногда до утрировки. Многочисленныя его работы разсѣяны по всей Италіи, въ венеціанскихъ церквахъ, особенно въ Бергамо, гдѣ находятся главныя его произведенія, въ Анконѣ, Лорето, Джези, Реканати и во многихъ итальянскихъ и заграничныхъ галереяхъ. Потомъ Калисто Піацца, изъ Лоди, сынъ вышеупомянутаго Мартина Піаццы, развившій задушевно-нѣжное направленіе послѣдняго до большей величавости и энергіи, благодаря изученію венеціанскихъ художниковъ, и особенно подъ вліяніемъ Брешіанца Романино. Главная работа его, Взятіе Богоматери на небо въ приходской церкви городка Кодоньіо (1533 г.); другіе образá въ церкви делль' Инкороната въ Лоди. — Но значительнѣйшимъ изъ этихъ мастеровъ былъ Алессандро Бонвичино изъ Брешіи, прозванный иль-Моретто и также образовавшійся подъ руководствомъ Романино. Онъ преимущественно стремился передать важныя, серьёзныя настроенія духа, наглядно изобразить спокойное и высокое достоинство. Для

[1] O. Mündler, Essai, стр. 227.

этого умѣлъ онъ счастливо соединить съ нѣжнымъ колоритомъ венеціанской живописи ломбардскую свѣтотѣнь и вмѣстѣ ту величавость рисунка, которая сдѣлалась достояніемъ римской школы благодаря Рафаэлю. Его рѣшительно должно отнести къ превосходнѣйшимъ мастерамъ той эпохи. Лучшими произведеніями его обладаетъ Брешія, особенно церкви Сан' Клементе, Санта Эвфемія, Сан' Назаро и Сан' Джованни Эванджелиста; въ послѣдней есть между прочимъ отличное Увѣнчаніе Царицы Небесной. Многое другое разсѣяно по собраніямъ и носитъ часто не его имя, какъ наприм. прекрасный образъ св. Юстины въ вѣнской галереѣ (прежде слывшій за Порденоновскій) и Юдиѳь въ петербургскомъ Эрмитажѣ (приписанная тамъ Рафаэлю), тогда какъ обѣ эти картины — его руки. Превосходныя запрестольныя иконы въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ, между прочимъ одна замѣчательная Мадонна на тронѣ, окруженная Отцами Церкви, изъ собранія кардинала Феша; другія — въ берлинскомъ музеѣ. — Ученикомъ Моретто былъ Джованни Батиста Морони, принадлежащій къ отличнѣйшимъ венеціанскимъ портретистамъ по вѣрности природѣ и по мягкому, какъ бархатъ, колориту; напротивъ, въ своихъ собственныхъ композиціяхъ лишенъ онъ всякой изобрѣтательности, всякаго умѣнья расположить картину, и тутъ онъ въ постоянной зависимости отъ своего учителя.

Подобнымъ же путемъ образовался въ Венеціи Фріулецъ Джованни Антоніо Личиніо Реджилло, прозванный Порденоне (1483—1539). И въ его картинахъ венеціанскій колоритъ соединяется съ тою мягкою, тающей моделлировкой и той очаровательной свѣтотѣнью, какими отличались Ломбардцы. Благородство движеній, величавость формъ и важное достоинство составляютъ притомъ особую его принадлежность. Прекрасные запрестольные образа, его работы, есть въ Венеціи; Иродіада съ головою Крестителя, въ галереѣ Дорія въ Римѣ, приписываемая ему съ большимъ правдоподобіемъ, — картина удивительной красоты и всесторонней законченности. Къ числу главныхъ его произведеній относится циклъ фресокъ въ храмѣ Мадонна ди-Кампанья въ Піаченцѣ. Въ позднѣйшее свое время, благодаря чрезмѣрному множеству работъ и неудержимому стремленью къ творчеству, онъ дошелъ до безвкусицъ и явныхъ заблужденій. Многія созданія этой печальной его поры находятся въ Тревизо, въ кремонскомъ округѣ и т. д.— Хорошими его учениками и послѣдователями были: Бернардино Личиніо (большой запрестольный образъ въ Санта Марія де' Фрари въ Венеціи; семейный его портретъ, бойко выполненный, но какъ-то робкій и неразвязный въ постановкѣ и черствовато отдѣланный, въ палаццо Боргезе въ Римѣ); Франческо Беккаруцци, изъ Конельяно (весьма значительный запрестольный образъ въ венеціанской академіи), и Помпоніо Амальтео.

Какъ на дѣятеля той же эпохи, должно наконецъ указать еще на одного значительнаго мастера, Париса Бордоне (1500—1570); отличаясь самой нѣжной выработкой колорита, особенно цвѣтущимъ розовымъ тономъ наготы, онъ былъ всего блистательнѣе въ женскихъ портретахъ, и далеко не такъ удовлетворителенъ въ картинахъ, требовавшихъ болѣе сильной кисти. Большая картина его въ венеціанской академіи, «Рыбакъ съ кольцомъ передъ дожемъ», безподобна своимъ колоритомъ, свѣтлымъ и праздничнымъ

на удивленіе. Другія его работы, запрестольные образà, миѳологическія картины и отличные портреты, разсѣены по церквамъ и музеямъ Венеціи, по галереямъ Парижа, Генуи, Дрездена и Берлина. — Гораздо ниже, можно-сказать безотрадно плохъ, Батиста Франко, прозванный иль-Семолеи, — пустой, манерный подражатель Микельàнджело, удовлетворительный въ однѣхъ декоративныхъ работахъ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НОВАГО СТИЛЯ НА СѢВЕРѢ, ОТЪ НАЧАЛА ПЯТНАДЦАТАГО ДО ПОЛОВИНЫ ШЕСТНАДЦАТАГО ВѢКА.

Общія замѣчанія.

Къ началу 15-го вѣка возникли и на Сѣверѣ (прежде всего въ Нидерландахъ) художественныя стремленія, въ которыхъ стольже сильно и рѣшительно, какъ и въ стремленіяхъ итальянскаго искусства, сказался пробудившійся въ ту пору новый духъ; здѣсь точно также возникла потребность дать полное значеніе индивидуальному, единичному, въ его замкнутой самобытности, — возникло стараніе подойдти какъ можно точнѣе и ближе къ натурѣ, къ живымъ, насущнымъ ея образцамъ, овладѣть всѣмъ богатствомъ ея измѣнчивыхъ явленій. Счастливыми успѣхами на этомъ пути сѣверное искусство даже превзошло сперва во многомъ итальянское. Тѣмъ не менѣе оно изначала уступаетъ послѣднему въ грандіозности, въ величіи смысла; и отношеніе это выясняется все больше и больше по мѣрѣ дальнѣйшихъ его шаговъ: особенно стало оно очевидно вначалѣ 16-го вѣка, когда сѣверное искусство вышло совсѣмъ безучастнымъ зрителемъ тѣхъ славныхъ художественныхъ побѣдъ, какими увѣнчалась въ ту пору Италія. Какъ на одну изъ важныхъ причинъ этого явленія, должно прежде всего указать на то, что сѣверному искусству недоставало той близкой связи съ антикомъ, какая обнаруживалась въ Италіи (хотя не всегда благопріятно) уже и во весь романтическій періодъ, и которая въ наступившее теперь время стала могучимъ и знаменательнымъ подспорьемъ дальнѣйшему развитію. Въ сѣверномъ искусствѣ тогда вовсе не было того величія и достоинства формъ, какое итальянская художественность умѣла болѣе и болѣе снискать себѣ подъ вліяніемъ антика. Впрочемъ это незнакомство съ произведеніями древнихъ было вовсе не единственнымъ и не важнѣйшимъ даже обстоятельствомъ, замедлившимъ ходъ сѣвернаго искусства. Развѣ не видали мы здѣсь гораздо еще ранѣе, именно къ концу 12-го вѣка, въ скульптурахъ вексельбургскихъ и фрейбергскихъ такія созданія, которыя по благородству своего пошиба ни чѣмъ не уступятъ направленію, указанному антикомъ; а также и въ раннюю пору 16-го столѣтія

встрѣчаются иногда такія нѣмецкія работы, которыя, правда въ видѣ исключеній изъ общаго правила, выходя прямо отъ національнаго направленья, развиваются вполнѣ независимо и своеобразно до высокой художественной законченности. Что сѣверное искусство отстало отъ итальянскаго, это зависитъ не столько отъ недостатка въ ближайшей связи съ классической древностью, сколько отъ болѣе общихъ культурно исторических условій, обнимающихъ всю жизнь. На Сѣверѣ — то-есть прежде всего у народовъ германскаго племени — начавшееся съ 15-мъ вѣкомъ новое духовное развитіе проникло несравненно глубже, такъ-сказать до мозга костей; оно стало зародышемъ совсѣмъ новаго, болѣе свободнаго существованья, которому суждено было сперва проявиться въ церковной реформаціи и которое обѣщало за тѣмъ очень разноскладную, многообразную будущность. Поэтому, съ одной стороны, оно должно было вначалѣ подѣйствовать на всѣ прежніе интересы жизни тормозящимъ, ограничивающимъ, подавляющимъ даже образомъ; а съ другой — конечно не могло тотчасъ же заявить себя особенно важной художественной производительностью. Оно должно было первоначально направить духъ въ отвлеченную область умозрѣнія, провести и опредѣлить границы новопокореннаго царства, прежде чѣмъ отдаться вволю и надосугѣ отрадной для ума и сердца разработкѣ его богатствъ. Если одинъ ме́ньшій фазисъ развитія человѣчества дозволительно сравнить съ другимъ гораздо бо́льшимъ, то эти новыя отношенья между запросами возросшей сознательности и относительно-слабымъ художественнымъ производствомъ можно бы уподобить тѣмъ явленіямъ, какими ознаменовались первые шаги христіанства; къ прискорбію, новорожденной силѣ и здѣсь суждено было закалиться напередъ въ страшной бурѣ испытаній.

Такимъ образомъ сѣверное искусство этого времени остается вообще на той же почти ступени, на какой явилось оно вначалѣ періода; частныя различія, замѣчаемыя нами въ школахъ разныхъ странъ и въ теченіе смѣняющихъ другъ друга десятилѣтій, не довольно важны для того, чтобы усмотрѣть въ нихъ совершенно новую ступень развитія. Къ концу періода, то-есть именно во второй четверти 16-го вѣка, наступаетъ правда, видимая перемѣна: тутъ обращаютъ ужь вниманіе на формальную выработку, какой достигло итальянское искусство, и стараются сочетать ее съ роднымъ художественнымъ пошибомъ. Но въ сущности понимаютъ только эту формальную сторону (что́ вполнѣ объясняется вышеизложенными причинами), а не внутреннія основы, изъ которыхъ она произошла: это стало-быть одинъ лишь внѣшній подходъ къ явленіямъ итальянскаго искусства.

При этомъ слѣдуетъ однакожь замѣтить, что въ сѣверномъ, и по преимуществу въ нѣмецкомъ искусствѣ, заявляетъ себя въ дальнѣйшій ходъ этого періода совершенно особый элементъ,—именно фантастично-юмористическій. Положительную наклонность къ нему замѣчаемъ мы въ народномъ характерѣ Нѣмцевъ вообще; какъ уже и въ романтическую эпоху проглядываетъ у Итальянцевъ наклонность къ античной пластикѣ, такъ точно находимъ мы тогда же фантастично-юморитическій элементъ на Сѣверѣ, гдѣ онъ выступаетъ болѣе или менѣе ясно особенно въ орнаментахъ многосоставчатой готической архитектуры. Гораздо опредѣленнѣе и послѣдственнѣй является

онъ въ настоящій періодъ. Такъ какъ умозрѣніе болѣе и болѣе расходится теперь съ непосредственнымъ художественнымъ созерцаньемъ, то между ними образуется какъ бы нейтральная, безхозяйная полоса, на которой распряжается посвоему необузданная фантазія, населяя ее своими капризно-игривыми созданьями; послѣднія являются сплошь въ странныхъ до чудовищности видахъ, но часто, особенно подконецъ періода, слагаются они въ привлекательную и замысловатую сказку. И какъ, при свѣтѣ умственнаго сознанія, обнаружились немощь и превратность тѣлеснаго бытія со всѣми пестрыми его интересами, такъ народился въ то же время и отрицательный юморъ, съумѣвшій онаглядить эти противорѣчія то въ видѣ поддразнивающей игры, то съ демонически-изводящей, заѣдающею силой. Обыкновенно фантазія и юморъ идутъ здѣсь рука-объ-руку; иногда бросаютъ они только свой странный отблескъ на изображенія, вызванныя другими совсѣмъ требованіями; но часто и сами эти изображенія—дѣло прямо ихъ рукѝ. Самыми величавыми и значительными въ этомъ родѣ произведеніями были такъ-называемыя «Пляски Смерти», гдѣ съ ужасающею потѣхой представляли, какъ смерть, въ видѣ страшнаго костяка, увлекаетъ за собой всѣ поколѣнія и возрасты среди радостей и полнаго цвѣта жизни [1].

При обзорѣ изобразительныхъ искусствъ Сѣвера, мы предпошлемъ за этотъ періодъ живопись ваянію вопервыхъ потому, что, насколько мы ее до сихъ поръ знаемъ, кажется именно она и обосновываетъ здѣсь новое направленіе; а вовторыхъ еще потому, что Сѣверу вообще недоставало пластичеки-опредѣлительнаго закона древности.

А. ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Нидерландскія школы.

Въ нидерландской живописи, [2] и особенно во фландрской школѣ, [3] новое направленіе искусства предстаетъ намъ впервые и въ очень опредѣленной своеобразности. Уже и въ концѣ готическаго періода, какъ видно изъ нидерландской миніатюрной живописи и скульптуры того времени, въ складѣ художественнаго стиля рѣшительно проступалъ здѣсь натуралистическій элементъ; въ немъ-то новое стремленіе эпохи нашло себѣ и ближайшій поводъ, и надежное основаніе. Кажется, однакожь, что при разсмотрѣніи этой свободной обдѣлки изобразительнаго искусства должно принять въ разсчетъ также и отношеніе его къ нидерландской архитектурѣ. Послѣднее имѣетъ нѣкото-

[1] Обширную монографію о Смертныхъ пляскахъ можно найти въ книгѣ В. Вакернагеля Basel im 14 Jahrhundert. Basel 1856. — [2] См. J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntnis der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16 Jahrhunderts, въ Kunstblatt 1841 г., № 3—13, и 1843, № 54—63. Потомъ Waagen's Nachträge и пр. въ Kunstblatt 1847 г., № 41 и ис. и его же новѣйшія сообщенія въ Deutsches Kunstblatt 1851, стр. 236 и сл., 1854, стр. 57, 163 и сл. – Hotho, Die Malerschulen des Hubert und Iohann van Eyck. – Cavalcaselle and Crowe, The early flemish painters. — Важныя свѣдѣнія и разысканія въ Catalogue du Musée d'Anvers, 2-e édit. 1857. — [3] Denkmäler der Kunst, рис. 81.

рое сродство съ отношеніемъ между архитектурою и изобразительнымъ искусствомъ въ Италіи. Точно такъ же, какъ и тамъ (за нѣкоторыми лишь частными изъятіями), зодчество готическаго стиля не достигло въ Нидерландахъ полной выработки; архитектурнымъ памятникамъ также недоставало здѣсь того органическаго закона, который пронизывалъ бы и цѣлое, и подробности, одною общею имъ жизнью, который поэтому неизбѣжно оказалъ бы свое вліяніе и на дѣло изобразительнаго искусства (поскольку оно вообще причастно монументальному значенію). Изобразительное искусство гораздо менѣе связывалось здѣсь закономъ общаго всѣмъ частямъ стиля; оно поэтому тотчасъ же могло вполнѣ и безпрепятственно усвоить себѣ и наглядно проявить новое направленіе. Какъ ясно вскорѣ была сознана такая независимость отъ архитектурныхъ формъ, это именно доказывается между прочимъ и тѣмъ обстоятельствомъ, что въ изображаемыхъ на картинахъ постройкахъ вообще гораздо рѣже встрѣчается готическій стиль (хотя еще рѣшительно преобладавшій тогда въ архитектурѣ), нежели романскій, который своими формами долженъ былъ несравненно ближе отвѣчать реалистическому стремленію, обнаружившемуся въ изобразительномъ искусствѣ.

Мастера, стоявшіе во главѣ этого новаго направленія фламандской или фландрской живописной школы, были братья Губертъ ван' Эйкъ (около 1366 — 1426) и Іоаннъ ван' Эйкъ (род. около 1390, ум. 1441), оба работавшіе преимущественно въ Брюгге. Въ извѣстныхъ отношеніяхъ у нихъ замѣтна еще связь съ прежнимъ періодомъ искусства; такъ наприм. работы, которыя завѣрно можно приписать старшему изъ братьевъ, Губерту, отчасти напоминаютъ еще типы готическаго стиля; такъ въ душевномъ настроеніи, въ ходѣ мысли, обнаруживающихся въ любомъ ихъ трудѣ, проглядываетъ нѣчто сродственное съ внутренними началами романтическаго періода. Тѣмъ не менѣе изобразительные пріемы у нихъ совсѣмъ другіе. Они въ то же время совершенно независимо подходятъ къ явленіямъ природы, чтобы отдаться имъ беззавѣтно и вполнѣ; все, чѣмъ окруженъ человѣкъ въ тѣснотѣ домашняго обихода или въ привольной свѣтлой обстановкѣ живой природы,—все это заносятъ они на свой холстъ, все это списываютъ съ самымъ любовнымъ тщаніемъ и доходятъ такимъ образомъ до совершеннаго почти обмана чувства, до вполнѣ чарующаго эффекта. Существенное подспорье такому стремленію нашли они въ выработавшейся теперь, а прежде неизвѣстной (для этихъ по крайней мѣрѣ цѣлей) техникѣ, — въ живописи масляными красками, самое изобрѣтеніе которой приписываютъ Іоанну.

Братья ван' Эйкъ вышли изъ школы тѣхъ старыхъ миніатюристовъ, о которыхъ было уже говорено; да и сами они произвели не мало по этой отрасли искусства, которая прилежно воздѣлывалась Нидерландцами еще и въ 15-мъ столѣтіи. Важнѣйшею работой въ этомъ родѣ, которую достовѣрно можно имъ приписать, были миніатюры молитвенника, изготовленнаго для регента Франціи, герцога Бедфорда (1424 г., въ парижской Библіотекѣ); [1] напоминая мѣстами въ обдѣлкѣ миніатюры прежняго времени, онѣ

[1] Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris, стр. 352.

однако выполнены съ тѣмъ необыкновенно тонкимъ чутьемъ природы, какое было свойственно только вышеупомянутымъ художникамъ. Впрочемъ, въ картинкахъ этихъ можно различить три разныя руки: Губертову, Іоаннову и еще третью, которая какъ будто намекаетъ на сестру ихъ, Маргариту ван' Эйкъ, которую также очень хвалятъ, какъ миніатюристку. (Третій братъ, Ламбертъ, былъ кажется очень нехитрымъ живописцемъ). Главнымъ произведеніемъ старшихъ братьевъ былъ сработанный ими вмѣстѣ напрестольникъ (1420 — 1432), состоявшій изъ многихъ образовъ; онъ дѣланъ для церкви св. Іоанна, нынѣ св. Бавона, въ Гентѣ. [1] Содержаніе его еще полно глубокаго символическаго смысла и относится къ таинству христіанскаго догмата и его значенію для міра. Онъ состоялъ изъ двухъ родовъ иконъ: наверху, въ срединѣ, ликъ Триединаго Бога между св. Дѣвой и Кре-



Съ гентскаго престола Губерта ван' Эйка. По оригиналу берлинскаго музея.

стителемъ, на боковыхъ створахъ (крыльяхъ) поющіе и мусикійствующіе ангелы, а по самымъ концамъ Адамъ и Ева; снизу, въ срединѣ, пейзажъ съ Агнцемъ Откровенія, чествуемымъ ангелами, святыми и блаженными; по крыльямъ — воины Христовы и правые судьи, отшельники и богомольцы, притекающіе къ агнцу на поклоненіе; по внѣшней сторонѣ крыльевъ Благовѣщенье, а подъ нимъ святые заступники храма, оба Іоанна (написанные въ

[1] Отличный фотографическій снимокъ со всего напрестольника изданъ Г. Шауэромъ въ Берлинѣ.

видѣ статуй), и вдатели этого напрестольника, Юдокусъ Вейтсъ, изъ Гента, съ супругою. Средніе образà и теперь еще на первобытномъ своемъ мѣстѣ, въ церкви св. Бавона; тѣ, что̀ представляютъ Адама и Еву, недавно пріобрѣтены для брюссельскаго музея; остальныя боковыя иконы находятся въ берлинскомъ музеѣ. Губерту принадлежитъ замыслъ цѣлаго и тѣ части исполненія, которыя наиболѣе отзываются еще стариной, именно середнія вверху иконы; Іоаннъ дѣлалъ бо̀льшую часть всѣхъ остальныхъ, которыя отличаются уже необыкновенно законченнымъ натурализмомъ; мѣстами замѣтна также нѣсколько слабѣйшая ученическая рука. — Къ работамъ Губерта относятъ сверхъ-того образъ блаженнаго Іеронима, сидящаго за книгами, который прежде приписывали Кольантоніо дель-Фіоре и который находится въ неапольскомъ музеѣ. [1] — За произведенія Іоанна признаются теперь навѣрное: Посвященіе Ѳомы Бекета въ санъ архіепископа кантербѐрійскаго, въ за̀мкѣ Чатсвортѣ въ Англіи (1421 г.); Мадонна на престолѣ, со святыми и вдателемъ, въ брюггской академіи (1434—36, превосходная старинная копія съ нея въ антверпенскомъ музеѣ); Благовѣщеніе (бывшее прежде) въ собраніи короля нидерландскаго; отличная Мадонна со вдателемъ, въ парижскомъ музеѣ; Мадонна съ Младенцемъ, изъ собранія короля нидерландскаго, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ н. М.; подобный же образокъ Мадонны со святыми у г. Ротшильда въ Парижѣ; Поклоненіе волхвовъ въ Лихтенштейновской галереѣ въ Вѣнѣ; образокъ Мадонны въ императорской галереѣ, тамъ же; другой—въ собраніи антверпенской академіи (1439); третій, представляющій Богородицу во храмѣ, въ дрезденской галереѣ; Мадонна съ великомученицей Варварой и со вдателемъ, въ Бёрлейгаузѣ въ Англіи; голова І. Христа, въ берлинскомъ музеѣ (1438); портретъ мужчины съ женщиной, кажется самого мастера съ его женой, въ Національной галереѣ въ Лондонѣ (1434); два портрета въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ,—Юдока Вейтса и декана Яна ван' Лувена (1436); портретъ жены Іоанна ван' Эйка въ брюггской академіи (1439); портретъ пожилого человѣка—у г. Энгеля въ Кёльнѣ; [2] и голова І. Христа (1440) въ брюггской опять академіи.

Къ братьямъ ван' Эйкъ примыкаютъ многочисленные ученики и послѣдователи; но, при скудныхъ внѣшнихъ пособіяхъ для разысканій по исторіи искусства, очень трудно вездѣ навѣрно опредѣлить мастера для каждаго произведенія фламандской школы. Важнѣйшими изъ числа этихъ художниковъ должно вопервыхъ назвать: Петра Христофсена. Его работы: подаренная І. Д. Пассаваномъ собранію Штеделевскаго института во Франкфуртѣ на М., Мадонна со свв. Іеронимомъ и Францискомъ (1417 г.), самая ранняя изъ дошедшихъ до насъ масляныхъ картинъ, напоминающая Гу-

[1] Passavant въ Christliche Kunst in Spanien, стр. 126, приписываетъ Губерту одинъ образъ въ мадридскомъ городскомъ музеѣ, представляющій Источникъ вѣчной жизни. Напротивъ, О. Мюндлеръ, недавно опять разсмотрѣвшій и изслѣдовавшій это произведеніе, признаетъ въ немъ отнюдь не ван' Эйка а развѣ лишь какого нибудь позднѣйшаго мастера еще такъ недостаточно извѣстной намъ фламандской школы. — [2] Waagen, Deutsches kunst blatt 1855, стр. 70, гдѣ приводятся еще двѣ картины Іоанна въ Англіи, которыя до тѣхъ поръ были неизвѣстны.

берта ван' Эйка; одинъ женскій портретъ и два напрестольные образа 1452 г., Благовѣщеніе, Поклоненіе волхвовъ и Страшный Судъ въ берлинскомъ музеѣ; сцена изъ легенды св. Элигія (1449 г.), у г. Оппенгейма въ Кёльнѣ. И мн. др.—Юстуса ван' Гента. Главное произведеніе его— большая Вечеря, въ церкви Санта Агата въ Урбино.—Гергарда ван' дер' Меэрена (Меэре, Меэръ, Мейре), упоминаемаго съ 1452 по 1474 гг.; главная его работа—напрестольный образъ въ церкви св. Бавона въ Гентѣ, посреди Распятіе, по бокамъ — Моисей, извлекающій воду изъ скалы, и чудо Мѣднаго Змія. Потомъ напрестольный же образъ Страстей Христовыхъ въ



Благовѣщеніе Петра Христофсена. По оригиналу берлинскаго музея.

церкви Сен' Совёръ (св. Спаса)[1] въ Брюгге (1500), два небольшіе образа въ берлинскомъ музеѣ, [2] и проч.—Гуго ван' дер' Гуса. Главное его произведеніе запрестольный образъ въ церкви Санта Марія Нова во Флоренціи, на средней доскѣ Рождество Спасителя, на крыльяхъ — святые и вдатели. (Доски развѣшены теперь по стѣнамъ церкви врознь). Въ галереѣ Питти, тамъ же, — портретъ, на оборотѣ котораго написанъ благовѣствующій ангелъ; одинъ двойной портретъ (741) и два мужскіе (776 и 782), напрасно приписанные Мемлингу, въ Уффиціяхъ; и наконецъ въ мюнхенской Пинакотекѣ прекрасный образокъ Іоанна Крестителя, помѣчен-

[1] Ни характеръ этихъ образовъ, ни годъ, выставленный на брюггскомъ, вовсе не указываютъ на какого бы то ни было непосредственнаго преемника ван' Эйковъ; не льзя поэтому относить ихъ и къ Гергарду, если онъ дѣйствительно былъ Губертовымъ ученикомъ. Тутъ стало-быть есть какое-нибудь недоразумѣніе.

ный именемъ мастера и 1472 мъ годомъ. Въ берлинскомъ музеѣ и во многихъ другихъ галереяхъ приписываютъ ему много разныхъ живописныхъ работъ. — Въ высшей степени значителенъ потомъ другой еще мастеръ, Рожьè ван' Брюгге (ум. 1464 г.); [1] онъ отличается еще болѣе точнымъ и выработаннымъ изученіемъ природы, что̀ приводитъ его однако къ извѣстной тщедушности и угловатости формъ. Такъ должно по крайней мѣрѣ заключить изъ слѣдующихъ правдоподобно приписываемыхъ ему произведеній:



Рождество Христово, Рожьè ван' дер' Вейдена. По оригиналу берлинскаго музея.

Мадонна между свв. Козмою и Даміаномъ, писанная въ Италіи для Піэтро и Джованни де' Медичи (около 1450 г.), въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М.; св. Лука, пишущій Богородицу, въ мюнхенской

[1] По извѣстіямъ Ваагена (Nachträge и проч. въ Kunstblatt 1847, № 43), этотъ знаменитѣйшій ученикъ ван' Эйковъ собственно прозывался Рожьè ван' дер' Вейденъ, былъ уже въ 1436 г. живописцемъ города Брюсселя, и умеръ до 1464 г. — Далѣе встрѣтимся мы съ тезоименнымъ ему сыномъ или сродникомъ. — Насчетъ обоихъ этихъ Рожьè см. Passavant въ Quast's Zeitschrift, II, № 1.

Пинакотекѣ (выдается за I. ван' Эйка); Поклоненіе волхвовъ, съ Благовѣщеніемъ и Срѣтеніемъ Господнимъ по крыльямъ, тамъ же (слыветъ за I. Мемлинга или Хемлинга); другое, опять Мемлингу приписанное Поклоненіе волхвовъ, съ боковыми при немъ образами Іоанна Крестителя и св. Христофора, тамъ же; Рождество Христово, а по крыльямъ императоръ Августъ съ сивиллою и трое царей-пастырей, въ берлинскомъ музеѣ; Іисусъ на Крестѣ и семь таинствъ, въ собраніи антверпенской академіи (тамъ же восхитительный образокъ Благовѣщенія, ранней его поры); чрезвычайно великолѣпный дорожный алтарёкъ Карла V-го (около 1430 г.), нынѣ въ берлинскомъ музеѣ; три сцены изъ жизни Крестителя и триптихъ съ Рождествомъ Христовымъ, поздней поры художника, тамъ же; пять большихъ престольныхъ иконъ съ изображеніемъ Страшнаго Суда въ бонскомъ (Beaune) госпиталѣ въ Бургундіи; наконецъ нѣсколько прекрасныхъ образовъ въ мадридскомъ музеѣ. (Находящееся тамъ Снятіе со креста, равно какъ и другое, поменьше, въ церкви св. Петра въ Лувенѣ, кажется скорѣе принадлежатъ младшему Рожьѐ). [1]

Іоаннъ Мемлингъ (котораго ошибочно называли прежде Хемлингомъ),[2] ученикъ Рожьѐ ван' Брюгге, знаменуетъ собой новый моментъ развитія фламандской школы. Съ богатою поэтическою фантазіей соединяетъ онъ нѣжную пріятность изложенія; фигурамъ своимъ вскорѣ съумѣлъ онъ придать бо́льшую полноту формъ и болѣе граціи въ движеніяхъ, нежели обыкновенно водилось прежде; колоритъ его развился до удивительнаго великолѣпія и до нѣжной, тающей можно-сказать мягкости; въ пейзажной части его картинъ (которая у ван' Эйковъ носитъ болѣе еще характеръ дѣтской игривости) впервые является опредѣленная, выдержанная въ цѣломъ эффектность. Его лучшая пора относится ко второй половинѣ 15-го столѣтія (онъ умеръ 1495 года); два образа, единственныя изъ всѣхъ работъ этого мастера, носящія его имя, оба помѣчены 1479-мъ годомъ. Они находятся въ капитульномъ залѣ госпиталя св. Іоанна въ Брюгге; одинъ представляетъ Поклоненіе волхвовъ, съ Рождествомъ Христовымъ и Срѣтеніемъ Господнимъ по крыльямъ, и выдаетъ еще довольно ясно кисть ученика Рожьѐ; другой, Обрученіе великомученицы Екатерины, со сценами изъ жизни Крестителя и евангелистовъ по крыльямъ, развертываетъ напротивъ уже все богатство, всю свободу лично ему свойственнаго дарованія. Третьимъ главнымъ произведеніемъ Мемлинга была живопись на ракѣ св. Урсулы (1489?), тамъ же, содержащая въ себѣ въ видѣ главнаго сюжета рядъ сценъ изъ житія этой святой, которыя выполнены съ тончайшею, чуть не миніатюрною законченностью; тамъ же еще разныя отличныя его работы, меньшаго размѣра. Кромѣ того, есть въ Брюгге, въ тамошней академіи, два запрестольныхъ образа его руки: Крещеніе Спасителя и св. Христофоръ посреди другихъ угодниковъ (1484-го года, не такъ значительный, но по

[1] K. v. Eitelberger въ Jahrbuch der Österreich. Central-Commission, 1861, говоритъ объ одномъ драгоцѣнномъ боковомъ алтарчикѣ, школы ван' Эйковъ, съ Поклоненіемъ волхвовъ, въ рагузинскомъ соборѣ. — [2] Объ его имени см. Ваагена, въ Kunstblatt 1854, стр. 177. — О работахъ въ Брюгге — Kugler Kl. Schriften, II, стр. 505.

всей вѣроятности собственноручный); мученичество св. Ипполита въ церкви св. Спаса (Санкт' Сальваторъ) тамъ же; одинъ портретъ въ антверпенской академіи. — Въ собраніи короля нидерландскаго Мемлингу принадлежали: два образа, со сценами изъ житія св. Бертина, во вкусѣ раки св. Урсулы, и два портрета. Въ мюнхенской Пинакотекѣ находятся: прекрасная голова Христа и драгоцѣнный образъ Семи радостей Пречистой Дѣвы, кото-



Частъ живописи на ракѣ св. Урсулы, Ганса Мемлинга въ Брюгге. Съ фотографіи.

рому въ туринской галереѣ отвѣчаетъ другой — Семи скорбей Ея. Въ любекскомъ соборѣ: значительный напрестольникъ (1491 г.), въ срединѣ образъ Страстей Христовыхъ, по бокамъ святые и Дѣво Радуйся. Въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ: Царица Небесная, вѣнчаемая Богомъ Отцомъ и Богомъ Сыномъ, съ тремя поющими ангелами по обѣ стороны. Во флорентинскомъ музеѣ: Мадонна между двухъ ангеловъ и двоеличный портретъ. Въ Чизвикѣ въ Англіи: Мадонна съ ангелами, святыми и вдателями. У г. Роджерса въ Лондонѣ: мужской портретъ, слывущій за собственный Мемлинговъ (1462 г.) Въ Морицовской часовнѣ въ Нюрнбергѣ:

(приписанный тамъ Яну ван' Эйку) портретъ кардинала Бурбона. Въ страсбургскомъ публичномъ собраніи—обрученіе великомученицы Екатерины; въ Луврѣ—два образа: Маріи Магдалины и Іоанна Крестителя; у г. Гаттò (Gatteaux), въ Парижѣ, премилый образокъ въ стилѣ раки св. Урсулы, представляющій Мадонну съ Младенцемъ и шестью святыми; у графа Дюшателя, тамъ же, одна изъ обширнѣйшихъ и значительнѣйшихъ престольныхъ иконъ этого мастера, вывезенная изъ Испаніи: Мадонна на тронѣ, среди богатой готической архитектуры, а передъ нею строитель или вдатель съ женою и дѣтьми, поручаемые милосердію Царицы Небесной свв. Іаковомъ и Стефаномъ.—Въ новѣйшее время стали рѣшительно приписывать Мемлингу и знаменитый напрестольникъ Маріинской церкви въ Данцигѣ (1467 г.), представляющій въ смѣломъ и величаво-поэтическомъ изображеніи картину Страшнаго Суда. [1]

Мало того, что многія изъ вышеназванныхъ работъ носятъ почти миніатюрный характеръ, Мемлингъ былъ и въ самомъ дѣлѣ превосходный миніатюристъ. [2] Въ этомъ отношеніи особенно слѣдуетъ отмѣтить знаменитый большой молитвенникъ кардинала Гримани, состоящій изъ 831-го листа и хранящійся въ биліотекѣ св. Марка въ Венеціи; картинки къ этой книгѣ выполнены Мемлингомъ и учениками его, Ливиномъ Антверпенскимъ и Гергардомъ Гентскимъ. Этотъ Ливинъ вѣроятно одно и то же лицо съ Ливиномъ де-Витте, написавшимъ отличное Поклоненіе волхвовъ, въ мюнхенской Пинакотекѣ (выдаваемое тамъ за работу Іоанна ван' Эйка), другой образъ на тотъ же сюжетъ, у г. Адерса въ Лондонѣ, [3] превосходное Крещеніе Іисуса—въ брюггской академіи, и большой привлекательный образъ Мадонны съ Младенцемъ, двумя ангелами, двумя вдателями и множествомъ святыхъ—въ руанскомъ музеѣ (слывущій тамъ за ван' Эйковъ).

Голландская живопись развилась подъ непосредственнымъ вліяніемъ фламандской школы. Альбертъ ван' Оуватеръ въ Гарлемѣ выступаетъ здѣсь рѣшительнымъ послѣдователемъ Іоанна ван' Эйка; и надо сказать

[1] См. Сообщенія Пассавана въ Kunstblatt 1847, № 32 и сл.—Прежде работу эту приписывали Михаилу Вольгемуту, Іоанну ван' Эйку, Гуго ван' дер' Гусу, А. ван' Оуватеру, и другимъ. — [2] Насчетъ нидерландскихъ миніатюръ см. особенно Waagen, Kunstwerke und Künstler, въ разныхъ мѣстахъ, и Kugler, Kleine Schriften, I, стр. 55, 68, 90; II, 18. — [3] По части тканыхъ обоевъ Нидерланды были тогда главною мастерской. (См особ. Laborde, Les ducs de Bourgogne, Seconde partie, Tome I, и Jubinal, anciennes tapisseries, великолѣпно-раскрашенное изданіе). Большіе запасы этихъ обоевъ хранятся еще въ Отель де-Клюни въ Парижѣ, при соборахъ въ Реймсѣ и въ Бовѐ, въ бернскомъ мюнстерѣ и во многихъ другихъ мѣстахъ. Невпримѣръ важнѣе всего этого и выше всѣхъ подобныхъ произведеній того времени ткани драгоцѣннѣйшихъ одеждъ, хранящихся въ императорской сокровищницѣ въ Вѣнѣ и представляющихъ подлинно удивительные образцы старо-фламандскаго искусства.

правду, въ одномъ «Плачѣ надъ тѣломъ Христа Спасителя» (въ император. вѣнской галереѣ), онъ едва ли уступитъ ему живостью характеровъ, выраженіемъ и законченностью; только что пропорціи фигуръ его болѣе вытянуты, да тонъ тѣла похолоднѣе. — Ученикомъ Альберта былъ Гергардъ ван' Гаарлемъ; два чрезвычайно значительныя его произведенія находятся въ вѣнской же опять галереѣ: Плачь надъ бездыханнымъ тѣломъ Христа и Исторія останковъ Іоанна Крестителя. Въ Абелевскомъ собраніи въ Штутгартѣ принадлежатъ ему кажется два круглые образа, ветхозавѣтнаго содержанья. — На ряду съ нимъ идетъ третій Голландецъ, сродственный по направленію; это Дирикъ Стюрбаутъ, прозвищемъ Диркъ ван' Гаарлемъ (около 1390—1478), повидимому долго работавшій въ Лувенѣ. Онъ отличается жаркимъ и глубокимъ колоритомъ; но часто подражаетъ Мемлингу и, особенно въ позднѣйшихъ своихъ трудахъ, утрируетъ иногда вытяжку пропорцій и угловатость движеній, страдая притомъ подчасъ нѣсколько тяжелою обдѣлкою. Одна его картина, съ легендою изъ жизни императора Оттона (1468 г.), была прежде въ собраніи короля нидерландскаго; другая Августъ съ Сивиллою, у г. Брентано во Франкфуртѣ на М. Далѣе, приписываемыя прежде Юстусу изъ Гента четыре сопринадлежныя картины берлинскаго музея и мюнхенской Пинакотеки, — тамъ Пасхальная вечеря и Илія Пророкъ съ ангеломъ, здѣсь — Мельхиседекъ и сборъ манны; да пятое еще произведеніе той же руки, Воскресеніе Христово, въ Морицовской часовнѣ въ Нюрнбергѣ. Къ нимъ же подходитъ мученичество св. Эразма въ петровской церкви въ Лувенѣ, тогда какъ находящаяся тамъ же Вечеря замѣтно холоднѣе въ тонахъ и не такъ отчетлива въ моделлировкѣ формъ. Есть сверхъ-того одинъ превосходный образъ этого мастера у сэр' Чарлза Истлека въ Лондонѣ.

Въ то же время замѣчается въ голландскомъ искусствѣ замѣчательная наклонность къ фантастическимъ выходкамъ. Главнымъ представителемъ такого направленія выступаетъ Іеронимъ Бошъ или Босъ изъ Герцогенбуша; его картина Ада въ берлинскомъ музеѣ принадлежитъ къ самымъ сумасброднымъ въ этомъ родѣ вещамъ. Бо́льшая часть работъ его находится въ Испаніи, восемь въ одномъ только мадридскомъ музеѣ; изъ числа ихъ прекрасное Поклоненіе волхвовъ очевидно юношеское его произведеніе, еще полное мѣры и привлекательности.

Отъ усвоеннаго гаарлемскими мастерами стиля фламандской школы явно отступаетъ Корнеліусъ Энгельбрехтсенъ, изъ Лейдена (1468—1533). Онъ не такъ уже простъ въ композиціи, часто фантастиченъ въ одеждѣ, довольно скуденъ въ наготѣ; вообще не льзя придать ему высокаго значенья. Главнымъ произведеніемъ его кисти было Распятіе съ жертвоприношеніемъ Авраамовымъ и съ чудомъ Мѣднаго Змія по бокамъ, въ лейденской городской думѣ. — Невпримѣръ замѣчательнѣй ученикъ Корнеліуса, Лука Лейденскій (1494—1533).[1] Полный оригинальности какъ въ изобрѣтеніи, такъ и въ щегольскомъ выполненіи своихъ картинъ, онъ не скло-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 84, A.

ненъ, да и не способенъ ни къ какому высшему, достойнѣйшему замыслу; головы его всегда почти неизящны и даже просто впадаютъ въ пошлость. Всѣ изображенія его смахиваютъ на такъ-называемый жанръ, и, особенно въ многочисленныхъ гравюрахъ его руки́, прямо относятся къ этому роду и по содержанію. При этомъ очень явно выступаетъ наружу тотъ фантастическій элементъ, который сплошь увлекаетъ его къ самымъ страннымъ, затѣйливымъ или шуточнымъ представленьямъ. Живописныя работы его довольно рѣдки и не всегда вполнѣ завѣрены. Назовемъ только слѣдующія: домо́вый алтарекъ съ Поклоненіемъ волхвовъ (1517 г.), которое мѣстами напоминаетъ еще Энгельбрехтсена, прежде въ галереѣ короля нидерланд-



Гравюра Луки Лейденскаго.

скаго; двѣ боковыхъ престольныхъ иконы, тамъ же; большой, довольно безвкусный и вполнѣ лишенный живописнаго эффекта Страшный Судъ, въ лейденской городской думѣ; Мадонну со св. Магдалиной и вдателемъ, въ мюнхенской Пинакотекѣ (1522 г.); Рождество Христово (1530), и пустынножителей Павла и Антонія, въ галереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ; портретъ императора Максимильяна, въ императорской галереѣ, тамъ же; разныя вещи въ антверпенскомъ музеѣ; «Се человѣкъ» въ часовнѣ палаццо Реале въ Венеціи (? слыветъ тамъ за Альбрехта Дюрера); Поклоненіе

волхвовъ въ Корсгамгаузѣ въ Англіи; Зубной врачъ, въ Девонширгаузѣ въ Лондонѣ; Общество игроковъ, въ Вилтонгаузѣ; портретъ въ Ливерпульскомъ институтѣ въ Англіи. — Одному, нѣсколько позднѣйшему, его современнику, Яну Мостарту изъ Гаарлема (1474—1555), приписываютъ алтарь въ Маріинской церкви въ Любекѣ, одну Славу Небесную и два портрета въ антверпенской академіи, и два образка Мадоннъ въ берлинскомъ музеѣ, — произведенія, отличающіяся миловиднымъ выраженіемъ, мягкою моделлировкой и хорошо обдѣланными пейзажами.

Вконцѣ 15-го, а еще болѣе въ первыя десятилѣтія 16-го вѣка (то-есть одновременно съ работами сейчасъ названныхъ голландскихъ мастеровъ), обнаруживается въ стремленіи фламандской школы новая перемѣна; художники, которыхъ слѣдуетъ поименовать въ этомъ отношеніи, бóльшею частью принадлежатъ Брабанту. Они явно имѣютъ въ виду придать формѣ болѣе силы противъ прежняго, достигнуть болѣе рѣшительной характеристики, бóльшей глубины и энергіи драматическаго выраженья. Зато, съ одной стороны выступаетъ у нихъ вышеуказанный полужанровый характеръ, а съ другой — знакомство съ преимуществами итальянской живописи и стараніе создавать свои фигуры въ ея стилѣ, особенно въ стилѣ римской школы или Микельáнджело. Между тѣмъ итальянскій художественный пошибъ часто противорѣчитъ національному ихъ направленію, и картины, возникшія при такихъ условіяхъ, всегда дѣйствуютъ болѣе или менѣе холодно на чувство.

Къ художникамъ этого разряда принадлежатъ: Антонъ Классенсъ; двѣ картины его (?) въ брюггской академіи (1498 г.), представляющія Судъ Камбиза, характеристичны для измѣнившагося тогда направленія уже и самымъ своимъ сюжетомъ (судья, съ котораго сдираютъ кожу за неправоту). — Рожьѐ ван' дер' Вейде изъ Брюсселя; главная работа его, Снятіе со Креста, въ берлинскомъ музеѣ (1488), въ сущности только повтореніе мадридскаго образа того же содержанья; и этотъ самый опять сюжетъ находимъ въ иконахъ его работы въ музеяхъ ливерпульскомъ, неапольскомъ и шлейсгеймскомъ; фрагментъ Распятія въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М. Нѣсколько прекрасныхъ портретовъ въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ. — Квинтинъ Мессисъ или Матсисъ изъ Антверпена (ум. 1529 г.), одинъ изъ превосходнѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ нидерландскихъ мастеровъ той эпохи. Между тѣмъ въ колоритѣ онъ обыкновенно блѣдноватъ, безсиленъ и расплывчатъ; а въ выраженіи чувствъ не всегда умѣетъ соблюсти мѣру, да и воздержаться отъ наклонности къ полужанровымъ, даже пошлымъ и грубымъ иногда чертамъ. Бездну доказательствъ этому представляетъ главное его произведеніе, Снятіе со Креста, съ мученичествомъ обоихъ Іоанновъ по боковымъ иконамъ, въ антверпенской академіи; замѣчательное своимъ истинно-величавымъ паѳосомъ, оно доходитъ

иногда, особенно въ мукахъ евангелиста Іоанна, до самыхъ страшныхъ, отвратительныхъ подробностей; тамъ же головы Христа и Богоматери отличаются величественной кротостью и красотой. Подобныя головы его кисти встрѣчаются нерѣдко и въ другихъ мѣстахъ, наприм. въ Національной галереѣ въ Лондонѣ и въ туринской академіи. (Приписываемое Мессису Поклоненіе волхвовъ въ Сан' Донато въ Генуѣ — работа или Мабуза, или другого близко подходящаго къ нему мастера). — Другія его произведенія привлекательны своимъ свѣтлымъ и вольнымъ взглядомъ на жизнь и ея отношенія; таковы: большой напрестольный образъ Семейства Пречистой Дѣвы въ Петровской церкви въ Лувенѣ; одна Мадонна въ берлинскомъ музеѣ, и св. Магдалина въ Корсгамгаузѣ въ Англіи. Въ штутгартскомъ публичномъ собраніи есть выходящая изъ купальни Вирсавія, на которую прислужница надѣваетъ рубашку, фигуры въ натуральный ростъ; картину эту приписываютъ Рожьѐ ван' дер' Вейде, но это ранняя работа Квинтинъ Мессиса, поразительная своей подлинностью и крайне интересная въ отношеніи къ развитію художника, который отчасти еще близко примыкаетъ къ Мемлингу и старой брюггской школѣ, а съ другой стороны уже явно обнаруживаетъ свойственный ему натурализмъ, его формы и его немного стекловидный колоритъ. За тѣмъ приписываютъ ему нѣсколько жанровъ съ фигурами въ натуральную величину, но въ полроста, какова наприм. многократно повторенная картина двухъ скупцовъ, которой предполагаемый подлинникъ находится въ Англіи въ Виндзор' Кастлѣ. Но тогда какъ бо́льшая часть этихъ картинъ принадлежитъ кисти сына его, Яна, или художника Маринуса, блиставшаго съ 1521 по 1558 г; отличная вещь, Золотыхъ-дѣлъ-мастеръ, взвѣшивающій монеты, въ Луврѣ, съ его именемъ и помѣтой 1514-го года, навѣрно ужь Квинтиново произведеніе. Послѣдователемъ Квинтина былъ сынъ его, Іоаннъ Мессисъ, очень впрочемъ вылощенный, холодный, пустой и манерный. — Сюда принадлежитъ еще Янъ Гемессенъ изъ Антверпена, также образовавшійся по Квинтину, а впослѣдствіи злоупотреблявшій своимъ мастерствомъ для поддѣлокъ какъ подъ этого художника, такъ и подъ Дюрера, Леонардо и друг. Работы его въ вѣнскомъ Бельведерѣ. — Іоаннъ Мабузъ (или Госсартъ, ум. 1532 г.), въ раннихъ своихъ работахъ, каковы Поклоненіе вохвовъ въ Кастль' Говардѣ въ Англіи, Распятіе въ берлинскомъ музеѣ, боковые престольные образа́ со святыми и вдателями въ любекскомъ соборѣ, и еще одно Поклоненіе волхвовъ (слывшее до сихъ поръ за Гольбейново), въ парижскомъ музеѣ, былъ отличнымъ послѣдователемъ старой фламандской школы; въ позднѣйшихъ же сталъ манерно подражать Итальянцамъ — Бернардинъ ван' Орлей. Онъ также въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, какъ наприм. въ Плачѣ надъ тѣломъ І. Христа (въ брюссельскомъ музеѣ) и въ одной Святой Семьѣ (въ Кедельстонголлѣ въ Англіи), былъ глубокимъ и пріятнымъ вмѣстѣ мастеромъ національнаго направленья; а впослѣдствіи сдѣлался ученикомъ Рафаэля и довольно значительнымъ подражателемъ его стиля. Въ этомъ родѣ есть Страшный Судъ его руки́ въ антверпенской церкви св. Іакова, большой престольный кивотъ въ Маріинской церкви въ Любекѣ, нѣсколько прекрасныхъ вещей въ ливерпульскомъ институтѣ въ Англіи, и мн. др. — Іоаннъ ван' Схорель (1495—1562), сперва ученикъ Мабуза, образо-

вавшійся потомъ въ Римѣ (послѣ 1520). Есть хорошія работы его въ итальянско-нидерландскомъ вкусѣ: Мадонна со святыми и вдателями въ утрехтской ратушѣ; нѣсколько портретовъ тамъ же; два портрета въ императорской вѣнской галереѣ (1539 г.), картина, представляющая влюбленныя четы, въ Корсгамгаузѣ въ Англіи. — Другіе мастера этого направленія: Михаилъ Коксси (Коксисъ), также образовавшійся въ римской школѣ; Мартинъ Хемскеркъ (Мартинъ ван' Веэнъ); Ланцелотъ Блондеэль и т. д. — Послѣднему, по новѣйшимъ разысканіямъ, принадлежитъ между прочимъ проектъ великолѣпнаго камина въ брюггской ратушѣ (1527 г.).

Нѣкоторые изъ Нидерландцевъ этого времени особенно отличились въ портретной живописи; таковы: Антонъ Моро, ученикъ Схореля и подражатель Гольбейна (прекрасныя работы въ Луврѣ, Мадридѣ, Вѣнѣ, въ берлинскомъ музеѣ); Іоасъ изъ Клеве; Николай Луцидель, прозванный Нёшатель. — У иныхъ замѣтно стремленіе обдѣлать пейзажъ, какъ самостоятельный предметъ художественнаго изображенья. Съ этой стороны слѣдуетъ назвать: Іоахима Патенира, чьи композиціи довольно еще фантастичны (большая картина Искушеній св. Антонія, въ мадридскомъ музеѣ), и Герри де-Блеса, прозваннаго въ Италіи Чиветтой, который, примыкая къ Патениру, съ своей щегольскою обдѣлкою часто становится какъ-то заостреннымъ и тощимъ, а съ своими черезчуръ эффектными освѣщеньями легко впадаетъ въ жесткій тонъ.

Изъ живописныхъ работъ по стеклу въ первой половинѣ 16-го столѣтія, тѣ, что́ были произведены въ брюссельскомъ соборѣ св. Гудулы, не столько отличаются фигурной своей частью, сколько полнымъ вкуса декоративнымъ великолѣпіемъ въ богатѣйшемъ стилѣ Возрожденья.

§ 2. Живопись во Франціи и въ Испаніи.

Вслѣдъ за живописными произведеніями Нидерландцевъ ставимъ мы напередъ тѣ, какія представила за этотъ періодъ Франція. Заслуживая правда также вниманія, они однако вопервыхъ далеко не объемисты, а вовторыхъ не доработались еще ни до какой своеобразной особенности. Это по преимуществу однѣ миніатюры.[1] Подобно тому какъ миніатюрная живопись процвѣтала во Франціи подконецъ готическаго періода, такъ точно и теперь, особенно же во второй половинѣ 15-го вѣка, пользовалась она здѣсь большимъ сочувствіемъ. Парижская Библіотека представляетъ множество тому свидѣтельствъ. Также и въ этихъ работахъ замѣтна попрежнему родственная связь съ нидерланд-

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 369 и сл. Подлинно-французскихъ, не изъ Фландріи зашедшихъ, произведеній досчатой живописи, очень немного (кое что въ Отель де-Клюни въ Парижѣ; Мадонна съ ангелами въ антверпенскомъ музеѣ и проч.). Фрески также почти совсѣмъ не идутъ въ счетъ. (Сцены Обрѣтенія Честнаго Креста въ альбійскомъ соборѣ, группы мусикійствующихъ ангеловъ съ тонкимъ усвоеніемъ нидерландскаго типа — по сводамъ часовни въ домѣ Жака Кёра въ Буржѣ, и проч.).

скимъ искусствомъ; можно однакожь различить два направленія, изъ которыхъ одно рѣшительнѣе склоняется къ пріемамъ нидерландской живописи, тогда какъ другое соединяетъ съ этимъ усвоеніе мотивовъ итальянскаго, собственно флорентинскаго, искусства, и доходитъ такимъ образомъ до великаго изящества. Отличнѣйшимъ мастеромъ послѣдняго этого направленья былъ Жан' Фукѐ изъ Тура, придворный живописецъ Лудовика XI-го. Его работы бо́льшая часть миніатюръ во французскомъ переводѣ Іосифа парижской Библіотеки (около 1488 г.), а равно и значительный рядъ миніатюръ, принадлежащихъ г-ну Брентано во Франкфуртѣ на М. Особенно послѣднія написаны въ грандіозномъ стилѣ и соединяютъ торжественную красоту замысла съ величайшею роскошью и чистотою выполненья.[1] Фукѐ былъ вмѣстѣ и станковымъ живописцемъ; однакожь приписываемое ему изображеніе казначея короля Карла VII-го, Этьенна Шёвальѐ, съ заступникомъ его св. Стефаномъ, которое также находится у г-на Брентано, не слишкомъ подходитъ къ упомянутымъ сейчасъ миніатюрамъ, такъ какъ въ произведеніяхъ станковой живописи онъ повидимому болѣе наклоненъ къ итальянской манерѣ.[2] Въ близкомъ сродствѣ съ ними стоятъ два мужскіе портрета (одинъ короля Карла VII-го) въ Луврѣ, относимые къ «старофранцузской школѣ» и которые поэтому дозволительно приписать Фукѐ. — Однимъ изъ непосредственныхъ вѣроятно учениковъ Іоанна ван' Эйка считаютъ Рене Добраго, герцога анжуйскаго и титулярнаго короля Неаполя и Сициліи (1408—1480), отъ котораго, говорятъ, уцѣлѣли до сихъ поръ (?) запрестольные образа въ вильнёвскомъ госпиталѣ, близъ Авиньона, и въ соборѣ города Эсъ (Aix), въ Провансѣ;[3] одинъ образъ, постарѣе, находившійся прежде у г-на Клеріана въ Эсѣ, обнаруживаетъ еще итальянское вліяніе, какъ будто бы вліяніе Пизанелло. — Равно и вначалѣ 16-го вѣка господствуютъ во французской миніатюрной живописи два вышеуказанныя направленья; но вмѣстѣ съ этимъ въ томъ изъ нихъ, которое болѣе освоилось съ итальянскою манерой, выработывается уже та преувеличенная и нарочито изысканная граціозность, которая осталась характеристическимъ отличіемъ французскаго искусства и впослѣдствіи. Въ такомъ именно родѣ были наприм. работы миніатюриста Годфруа̀ (1519). — Съ дальнѣйшимъ теченіемъ 16-го вѣка наступило болѣе рѣшительное и прямое вліяніе тѣхъ итальянскихъ мастеровъ, которые были вызваны во Францію. Своеобразнымъ передъ ними является портретистъ Франсуа̀ Клуэ́, прозванный Жанѐ (около 1550 г.): не безъ нѣкоторой національной тонкости, онъ больше примыкаетъ къ манерѣ вышеназванныхъ нидерландскихъ портретистовъ, пожалуй еще и къ Гольбейновой. Въ вѣнскомъ Бельведерѣ есть помѣченный его именемъ и 1563-мъ годомъ портретъ короля Карла IX въ полный ростъ. Тамъ же тонкій поясной портретъ Іоанны Си́моръ (Seymour), приписываемый Гольбейну.

[1] Ближайшія подробности въ Kugler's Kleine Schriften, II, 351. — [2] Франкфуртская картина представляетъ не одно случайное только сходство въ стилѣ рисунка, въ тонѣ колорита, въ архитектурной обстановкѣ и во всѣхъ подробностяхъ съ достовѣрными работами Фра Карневале; такъ что изъ этого должно понастоящему заключить или прямо о школьномъ между ними соотношеніи, или по крайней мѣрѣ о несомнѣнномъ подражаніи. — О. М. — [3] D' Agincourt, Peinture, рис. 166.

Объ испанской живописи 15-го вѣка можемъ мы сказать только вообще, что она также была затронута вліяніемъ фламандскаго реализма, и затронута притомъ очень непосредственно. Судя по всему видимому, особенно величаво разработалась здѣсь живопись по стеклу, благодаря сначала сѣвернымъ художникамъ, вслѣдъ за которыми вскорѣ появились и туземные. Старовиднѣйшая оконная роспись встрѣчается здѣсь въ леонскомъ соборѣ; потомъ въ авильскомъ (съ 1497 г.), въ толедскомъ (особенно съ 1500), въ Севильѣ (также), въ Куэнсѣ, Ма́лагѣ (во второй половинѣ 16-го столѣтія), Сеговіи, Саламанкѣ, Сарагоссѣ, Барселонѣ и т. д. — Въ Португаліи чѣмъ-то въ родѣ собирательнаго имени для живописцевъ вообще слыветъ имя мастера Гран'Васко; но и время его жизни и настоящія произведенія покрыты еще непроницаемою тьмой. Повидимому онъ столько же сродни феррарскимъ художникамъ (Мадзолино и проч.), какъ и Нидерландцамъ.

§ 3. Нѣмецкія школы живописи.

Въ Германіи, гдѣ благодаря высокому совершенству архитектуры готическаго стиля, послѣдній продержался долѣе и въ изобразительномъ искусствѣ, направленіе новаго времени первоначально развилось подъ вліяніемъ Нидерландцевъ. [1] Всего рѣшительнѣе обнаружилось это въ тѣхъ мѣстностяхъ нижней Германіи, которыя ближе лежали къ нидерландскимъ границамъ; здѣсь замѣчаемъ мы и во весь этотъ періодъ болѣе или менѣе явную зависимость отъ нидерландскаго искусства. Тѣмъ не менѣе встрѣчаются намъ иногда знаменательныя и весьма достопочтенныя произведенія, хотя попрежнему и здѣсь мы большею частію не знаемъ имени трудившихся надъ ними художниковъ. Такъ наприм. въ Калькарѣ развилась особенная школа, успѣшно примыкающая къ фландрскому направленію. Изъ калькарскихъ живописцевъ значительно выдается одинъ мастеръ второй половины 15-го столѣтія, которому въ тамошней церкви принадлежитъ напрестольный образъ Успенія Богородицы, потомъ — неизвѣстный также художникъ, расписавшій одинъ престолъ (1481—84) въ Ферберовой часовнѣ храма св. Маріи въ Данцигѣ; въ первой половинѣ 16-го вѣка выступаетъ Іоаннъ изъ Ка́лькара, которому, кромѣ разныхъ другихъ иконъ въ церкви этого города, приписываютъ особенно живопись на главномъ престолѣ, состоящую изъ 20-ти или 24-хъ полей и представляющую фигуры съ чрезвычайно нѣжнымъ и пріятнымъ выраженіемъ и отличныя по выполненью. Другія работы — въ мюнхенской Пинакотекѣ (Матеръ долороза, т. е. Скорбящая Божья Матерь), въ церкви городка Реэсъ, въ везельской ратушѣ, по престолу въ Рейнгольдовой часовнѣ Маріинскаго храма въ Данцигѣ (1516), и проч. Если произведенія эти дѣйствительно принадлежатъ мастеру этого имени, то его не должно смѣшивать съ другимъ, во всякомъ случаѣ гораздо поз-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 82.

днѣйшимъ, Іоанномъ Стефаномъ изъ Ка́лькара (род. въ 1499, ум. въ 1546 г. въ Неаполѣ), который въ превосходныхъ своихъ портретахъ умѣлъ дотого овладѣть Тиціановской манерой, что едва отличишь его работу отъ произведеній венеціанскаго мастера (два такихъ портрета въ вѣнскомъ Бельведерѣ, и одинъ превосходный мужской въ Луврѣ).

За тѣмъ предстаютъ намъ разныя замѣчательныя явленія, которыхъ средоточіемъ былъ Кёльнъ. [1] При многихъ слѣдахъ стиля старокёльнской школы (мастеровъ Вильгельма и Стефана), и тутъ очевидно прежде всего рѣшительное вліяніе Фламандцевъ. Особенно должно отмѣтить въ этомъ отношеніи одного неизвѣстнаго намъ мастера, котораго труды напрасно приписывались (очень второстепенному) гравёру, Израилю изъ Мекенена. Главный трудъ его — осьмичастное изображеніе Страстей Христовыхъ въ собраніи покойнаго г-на Ливерсберга, а теперь у г-на Баумейстера, въ Кёльнѣ; далѣе, къ произведеніямъ если не его, то близко подходящаго къ нему мастера, должно отнести: Снятіе со Креста, въ кёльнскомъ городскомъ музеѣ (1488 г.); два престольные образа въ церквахъ городовъ Линца (1463) и Зинцига; нѣсколько вещей въ мюнхенской Пинакотекѣ, въ кёльнскихъ частныхъ собраніяхъ (у гг. фон' Гейра, Цаноли, Керпа) и т. д. — Другія живописныя произведенія указываютъ на вышедшую отъ этого мастера школу; здѣсь, кромѣ цѣлаго ряда картинъ въ кёльнскомъ музеѣ и другихъ мѣстныхъ собраніяхъ, слѣдуетъ особенно привесть нѣсколько алтарныхъ иконъ въ обервезельской фундушевой церкви (1503—1506 гг.), какъ замѣчательный плодъ этого направленія.—Одинъ сравнительно позднѣйшій мастеръ, около 1500-тыхъ годовъ, ошибочно смѣшиваемый съ Лукою Лейденскимъ, отличается отъ него издавна свойственною кёльнской школѣ болѣе мягкою обдѣлкою и нарядно-манернымъ по́шибомъ во вкусѣ 15-го вѣка. Относящіяся сюда произведенія: два престольныхъ образа съ разными стоящими святыми (именуемые св. Варѳоломей) въ мюнхенской Пинакотекѣ; подобный же третій въ майнцскомъ музеѣ; Снятіе со Креста — въ парижскомъ, и два образа, которые изъ вышеназваннаго собранія г-на Ливерсберга перешли къ гг. Хану и фон' Гейру въ Кёльнѣ. Сродственные имъ по кисти: Святая ночь (1516 г.) у г-на Цаноли, и Увѣнчаніе Царицы Небесной — у г-на Ме́рло, тамъ же. — Образа́ третьяго очень милаго и отличнаго вообще мастера примыкаютъ къ направленію брабантскихъ живописцевъ начала 16-го вѣка. Сравнительно ранніе изъ ихъ числа (невѣрно приписываемые Іоанну ван' Схорелю) выдаютъ довольно рѣшительное вліяніе нидерландскаго искусства около 1500-тыхъ годовъ; это: два образа Успенія Богородицы, въ мюнхенской Пинакотекѣ и въ кёльнскомъ городскомъ музеѣ, и Положеніе во гробъ — въ Штеделевскомъ институтѣ, что́ въ Франкфуртѣ на М. Позднѣйшіе переходятъ отъ этого направленія къ извѣстнымъ мотивамъ итальянскаго искусства; таковы: Вечеря и Плачъ надъ тѣломъ Спасителя въ парижскомъ музеѣ (слывутъ тамъ за Гольбейновы); близко подходящей руки́: два неболь-

[1] Подробности въ Куглеровыхъ Kleine Schriften. II, 301 и сл. — Denkmäler der Kunst, рис. 84, A.

шихъ престольныхъ образа въ неапольскомъ музеѣ, нѣкоторыя вещи въ императорской вѣнской галереѣ, и Поклоненіе волхвовъ — въ дрезденской (приписано тамъ Мабузу). [1] — Именитымъ мастеромъ кёльнской школы слѣдуетъ наконецъ назвать Варѳоломея де-Брёйна (de Bruyn), который также шелъ въ уровень съ направленіемъ современныхъ Нидерландцевъ. Важнѣйшимъ трудомъ его были образа́ надъ главнымъ престоломъ церкви св. Виктора въ Ксантенѣ (1536 г.); другіе есть въ городскомъ музеѣ и въ собраніи Хана въ Кёльнѣ, также еще въ берлинскомъ музеѣ. Портреты его слывутъ обыкновенно за Гольбейновы. — Не такъ значительны были Іоаннъ изъ Мелема и друг. — Далѣе вверхъ по Рейну встрѣчаемъ мы франкфуртскаго живописца, Конрада Фіолля; работы его (съ 1461 по 1476 г., въ Штеделевскомъ институтѣ, въ мюнхенской Пинакотекѣ, и въ друг. мѣст.) обличаютъ въ немъ хорошаго послѣдователя фламандскихъ художественныхъ пріемовъ.

Въ Вестфаліи [2] также выступаютъ многоразличные элементы нидерландскаго искусства, усвоенные отчасти прямо и почти безъ перемѣнъ, отчасти съ особыми уже преобразованьями. Въ высшей степени благородно обнаруживается это вліяніе, умѣряемое прекраснымъ готическимъ отголоскомъ, въ работѣ одного неизвѣстнаго мастера, именно въ расписанномъ его кистью алтарѣ монастыря Лисборна (близъ Мюнстера, 1465 г.). Фрагменты этой росписи изъ собранія г-на Крюгера въ Минденѣ перешли недавно въ Національную Галерею въ Лондонъ; кроткая, полная думы грація высказывается здѣсь какъ не льзя удачнѣе сколько въ нѣжномъ колоритѣ, столько и въ благородной выработкѣ формъ. У другихъ вестфальскихъ живописцевъ проявляется какая-то фантанстическая страстность, особенно услаждающаяся тѣми вытянутыми фигурами, какія мы часто подмѣчали у нидерландскихъ мастеровъ, и наклонная при этомъ къ переполненнымъ, драматически-утрированнымъ композиціямъ. Съ этой именно стороны во второй половинѣ 15-го столѣтія отличился мастеръ Яренусъ изъ Зёста, которому не льзя однако отказать и въ остроумной замысловатости. Главный трудъ его составляютъ части одной престольной одежды со сценами изъ жизни Спасителя (на главной иконѣ изображеніе Страстей), въ берлинскомъ музеѣ. — Подобнаго же направленія держался Рафонъ изъ Эймбека; только съ примѣсью элементовъ, отзывающихся вліяніемъ среднегерманской (франконской) живописи. Ему принадлежатъ: Распятіе, въ библіотекѣ гёттингенскаго университета (1506 г.); подобный же образъ въ гальберштадтскомъ соборѣ (1508), и двѣ другія иконы у г-на Гаусмана въ Ган-

[1] Не могу не высказать здѣсь догадки, что этотъ неизвѣстный Кёльнскій мастеръ не кто иной и есть, какъ Мабузъ; по крайней мѣрѣ вышеназванные образа́ имѣютъ явное сродство съ вполнѣ завѣренными его произведеніями. Къ этому присоединяется еще то внѣшнее обстоятельство, что въ Merlo's Mittheilungen und Nachrichten vom Jahre 1661, стр. 29, въ примѣчаніи, мы находимъ относительно хранящагося теперь въ Штеделевскомъ институтѣ Положенія во гробъ слѣдующее показаніе: Pictor dictus est MABUSHS (то-есть: живописецъ прозывается Мабузъ). — О. М. — [2] Ср. разныя статьи *К. Бекера* въ Kunstblatt, потомъ *Hotho* Die Schule der van Eyck, и *W. Lübke*, Mittelalterliche Kunst in Westphalen. — О Рафонѣ см. *Kugler*, Kleine Schriften, I, стр. 139 и 485.

новерѣ. — Въ сродственномъ тому стилѣ выполнены образа главнаго престола доминиканской церкви въ Дортмундѣ (1521), и одно Распятіе въ берлинскомъ музеѣ, работы Виктора и Генриха Дюнвегге; ихъ же рукѝ изображеніе всего родства Пречистой Дѣвы въ антверпенскомъ музеѣ. — Позже процвѣтала въ Вестфаліи, и особенно въ Мюнстерѣ, художническая семья цум' Рингъ; работы ея составляютъ уже переходъ къ итальянскому способу одѣлки. Значительнѣйшіе изъ ея членовъ были Лудгеръ цум' Рингъ (главное произведеніе его, 1538-го года, принадлежитъ вестфальскому художественному обществу въ Мюнстерѣ) и сынъ его, Германъ (Воскрешеніе Лазаря въ мюнстерскомъ соборѣ).

Вліяніе нидерландской школы было также перенесено и въ верхнюю Германію;[1] но здѣсь, т. е. особенно въ Швабіи, въ Альзаціи и въ Швейцаріи, не остались въ такой полной отъ нея зависимости, а видѣли въ ея вліяніи только новое побужденье къ развитію своеобразныхъ и самоцѣнныхъ направленій. Общій характеръ всѣхъ верхнегерманскихъ школъ состоитъ въ пріятной соразмѣрности между стремленіемъ къ простотѣ реалистическаго возсозданія формы и стремленіемъ выразить задушевное, сосредоточенное въ себѣ настроенье; работы ихъ преимущественно отличаются характеромъ чистаго нравственнаго чувства, въ его отношеніяхъ къ житейскимъ обстоятельствамъ. Онѣ не такъ отчетливо, какъ картины ван' Эйковской школы, схватываютъ всякую подробность явленія, но зато художественное стремленіе и не теряется въ этихъ подробностяхъ (не потрачивается на нихъ въ ущербъ цѣлому); здѣсь болѣе имѣется въ виду спокойно-гармоническій совокупный эффектъ. Въ одѣлкѣ преобладаетъ бóльшею частью элементъ мягкости, въ колоритѣ — нѣжные и свѣтлые тоны. Исходя отъ простого созерцанія природы, лучшіе изъ здѣшнихъ мастеровъ часто доработываются до высокой и истинно миловидной пріятности.

По части непосредственнаго переноса фламандскихъ пріемовъ въ верхнюю Германію, слѣдуетъ вопервыхъ привести одного особаго мастера, хотя и принадлежащаго уже ко второй половинѣ 15-го вѣка: это именно Фридрихъ Герленъ, образовавшійся въ школѣ ван' Эйковъ, вѣроятно у Рожье ван' Брюгге по преимуществу. Это дѣльный и способный послѣдователь ван'Эйковскаго стиля, но болѣе съ ремесленной, технической только стороны. Его дѣятельность принадлежитъ Швабіи. Въ Ротенбургѣ на Тауберѣ написалъ онъ одежду на главный престолъ въ церкви св. Іакова, съ житіемъ

[1] Ср. въ особенности Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, и Посланіе Грюнезейна въ Kunstblatt 1840 г., № 96,98. — Потомъ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, и Passavant въ Kunstblatt 1846 г., № 41 - 46 — Для богемской живописи 15-го и 16-го вѣковъ см. Passavant въ Zeitschrift фон' Кваста, I, № 6, и Wocel въ Wiener Mittheilungen etc.

Пресв. Богородицы (1466 г.), и Мадонну съ Великомученицей Екатериной, которая теперь въ тамошней ратушѣ. И передъ этимъ, и послѣ, работалъ онъ также въ Нёрдлингенѣ, гдѣ въ Георгіевской церкви написалъ нѣсколько алтарныхъ иконъ (1462?) и одну обѣтную, съ изображеніемъ Мадонны и семьи вдателя (1488 г.). Въ 1472 г. онъ изготовилъ образа къ главному престолу церкви св. Власія въ Бопфингенѣ и быть-можетъ еще ранѣе алтарный ковчегъ въ храмѣ св. Георгія въ Динкельсбюлѣ. Ему же приписываютъ главный престолъ въ Мейсенскомъ соборѣ, съ отличнымъ Поклоненіемъ волхвовъ.

Сыномъ Фридриха, Іессе Герленомъ, написана между прочимъ надъ тріумфальной аркой клироса * въ ульмскомъ соборѣ большая фреска, изображающая Страшный Судъ, и впослѣдствіи забѣленная. Рядомъ съ этою фреской можно упомянуть и о разныхъ еще другихъ, которыя, правда, бо̀льшею частію сильно записаны и потому для наблюденія художественнаго стиля вовсе уже не пригодны; однако тѣмъ не менѣе служатъ доказательствомъ широкаго распространенія этой отрасли искусства, которой, когда рѣчь идетъ о Сѣверѣ, приписываютъ обыкновенно весьма ограниченное лишь значеніе. Стѣнопись, въ бо́льшемъ или ме́ньшемъ объемѣ, произведена была въ гёппингенской фундушевой церкви (около 1449 г.), въ монастырскомъ храмѣ въ Лорхѣ, въ старинной церкви села Гогенштауфенъ, въ крытомъ ходѣ монастыря Денкендорфъ (послѣ 1462 г.), въ вейльгеймской церкви (послѣ 1489, здѣсь значительное число фресокъ и теперь еще вполнѣ заслуживаетъ вниманія какъ по выбору сюжетовъ, такъ и по общему характеру выполненья, особенно одно большое изображеніе розарія, то-есть круга лицевыхъ католическихъ четокъ), и наконецъ въ часовнѣ бывшаго Вейкмановскаго дома въ Ульмѣ (начала 16-го столѣтія).

Произведеніями картинной живописи (разумѣя подъ этимъ и иконопись въ тѣснѣйшемъ смыслѣ) верхнегерманское искусство достаточно богато для того, чтобы наглядно обнаружить передъ нами выработавшіяся тамъ направленія; намъ извѣстны даже и имена отличнѣйшихъ мастеровъ, знаменующихъ собой главныя точки художественнаго развитія. Такъ наприм. въ Швабіи уже довольно рано является значительный живописецъ Лука Мозеръ, изъ Вейля, которому принадлежитъ роспись одного престола въ Тифенброннѣ (на Шварцвальдѣ, между Кальвомъ и Пфорцгеймомъ) сценами изъ житія св. Магдалины; онѣ помѣчены его именемъ и 1431-мъ годомъ. Живопись отличается высокою граціей, нѣжностью и кротостью; но при своемъ рѣшительно верхнегерманскомъ типѣ, она выдаетъ уже извѣстную наклонность къ направленію фламандскаго искусства, еще предшествовавшую той болѣе тѣсной связи между ними, какую установилъ потомъ Фридрихъ Герленъ. — Близко сродственнымъ Л. Мозеру художникомъ былъ Мартинъ

* Эта арка отвѣчаетъ на Западѣ нашимъ Царскимъ дверямъ, хотя и не можетъ считаться полной ихъ замѣною точно такъ же какъ обширный клиросъ (Chor) западныхъ храмовъ далеко не то, что нашъ сравнительно тѣсный и вплоть загражденный иконостасомъ алтарь. Мѣсто нынѣшнихъ нашихъ клиросовъ называлось тамъ подклиросомъ (Unterchor), и было ступенью ниже собственно клиросного пространства.

Шонгауэръ или Шёнъ (ум. послѣ 1490 г.). Онъ родомъ также вѣроятно изъ Швабіи, и притомъ изъ художнической семьи, постоянно жившей въ Ульмѣ; на образованіе его дѣйствовали пожалуй также фламандскія вліянія. Около середины вѣка является онъ дѣятельнымъ въ родномъ своемъ городѣ, а затѣмъ переѣзжаетъ въ Кольмаръ въ Альзаціи, гдѣ и оканчиваетъ свою жизнь. Произведенія его часто переходили въ Италію, Испанію, Францію и Англію; изслѣдованія о томъ, что̀ собственно принадлежитъ его кисти въ Германіи, начались въ новѣйшее только время; [1] къ сожалѣнію есть лишь



Богоматерь съ Младенцемъ. Съ гравюры Мартина Шёна.

очень мало такихъ картинъ, которыя бы можно было приписать ему съ нѣкоторой достовѣрностью. Въ нихъ высказывается талантъ серьёзный и благородный; при большой глубинѣ выраженія раскрываютъ онѣ изящество, доходящее до возвышеннаго идеала, тогда какъ въ то же самое время все пошлое

[1] См. особенно разысканія фон' Квандта въ Шорновомъ Kunstblatt 1840 г., № 76—79. Ср. статьи Гессерта тамъ же, 1841 г., № 7—14 и № 15; Grüneisen, Manuel, стр. 62; Ulm's Kunstleben, стр. 34. — Waagen, Kunstwerke und Künstler iu Deutschland, II, стр. 308 и сл. — Passavant, Kunstblatt 1846. (Изъ числа мюнхенскихъ картинъ этого художника Пассаванъ признаетъ за подлинный его трудъ только одну: Торжество Давида).

и суетное такъ и представляется въ нихъ пошлымъ или фантастически-страннымъ; композиція и драматизмъ движенія развиты здѣсь выше нежели у всѣхъ прочихъ современниковъ Шёна на Сѣверѣ. Изъ работъ его важнѣе всѣхъ тѣ, что̀ находятся въ Кольмарѣ, особенно два престольныя крыла въ тамошнемъ музеѣ, представляющія, одно: Богородице, Дѣво радуйся, другое — св. Антонія и Богоматерь въ молитвѣ передъ Младенцемъ Христомъ; потомъ одинъ, къ сожалѣнію сильно записанный, престольный образъ въ мюнстерской церкви (или въ фундушевой св. Мартина): Мадонна среди розъ. Другіе образа̀, приписываемые въ Кольмарѣ Шонгауэру, каковы наприм. одна Піэта̀ и рядъ сценъ изъ исторіи Страстей Христовыхъ, въ тамошнемъ музеѣ, должно считать за работы послѣдователей его направленія, кромѣ развѣ двухъ: Снятія со Креста и Положенія во гробъ, которыя могутъ принадлежать рукѣ учителя. Произведенія его школы: въ мюнстерской церкви въ Таннѣ (Thann) образъ четырехъ святыхъ; въ часовнѣ адельгаузенскаго фундуша во Фрейбергѣ, что̀ въ Брейсгау, голова Спасителя; разныя вещи въ базельскомъ публичномъ собраніи. — Въ мюнхенской Пинакотекѣ приписано ему нѣсколько работъ (всѣ, кажется, напрасно). Напротивъ того, образокъ Успенія Богородицы, недавно поступившій въ лондонскую Національную Галерею, считается подлиннымъ дѣломъ мастера и настоящимъ перломъ сѣвернаго искусства. Въ Пинакотекѣ, въ шлейсгеймской галереѣ, въ Морицовской часовнѣ въ Нюрнбергѣ есть сверхъ того много образовъ (между прочимъ длинный рядъ семейныхъ группъ изъ родства Пречистой Дѣвы), которые рѣшительно принадлежатъ послѣдователямъ Шонгауэра, а не ему; но и въ этомъ отношеніи все-таки имѣютъ своеобразную значительность. Дальнѣйшія строго-критическія разысканія о Шонгауэрѣ и его школѣ конечно обогатятъ исторію германскаго искусства важными для нея выводами.

Подъ вліяніемъ вышеназванныхъ мастеровъ развились другіе художники съ болѣе или менѣе самостоятельнымъ значеньемъ. Въ Аугсбургѣ, около середины 15-го вѣка, съ Гансомъ Гольбейномъ, Дѣдомъ, [1] начинается тотъ художественный стиль, который достигъ полной своей законченности благодаря Гольбейнову потомству: это пріятный, граціозный реализмъ, соединенный съ теплымъ, полносочнымъ колоритомъ (таковъ одинъ образчикъ его работъ въ тамошней галереѣ). Значительнѣе уже былъ сынъ его, Гансъ Гольбейнъ Старшій, процвѣтавшій вконцѣ 15-го столѣтія. По направленію можно его прировнять къ Шонгауэру, мѣстами проглядываетъ у него и напоминающая этого мастера миловидная кротость; только вмѣстѣ съ этимъ рѣшительнѣе выступаетъ здѣсь фантастическій элементъ и наклонность къ преувеличенной характеристикѣ; да притомъ живописная выработка подвинулась у него значительно впередъ. Многочисленныя работы его въ галереяхъ Аугсбурга, Нюрнберга, Франкфурта на М., Шлейсгейма, [2] и т. д.; нѣсколько позднѣйшихъ произведеній въ базельскомъ публичномъ собраніи написаны уже въ болѣе свободномъ стилѣ

[1] Споръ о его существованіи см. въ Deutsches Kunstblatt 1855 г., стр. 371, — [2] Не умѣемъ навѣрное сказать, сколько именно трудовъ его осталось тамъ и понынѣ.

16-го вѣка. — За тѣмъ идетъ цѣлый рядъ живописцевъ, трудившихся въ ту же пору въ Ульмѣ: Іергъ Штокеръ, Яковъ Акеръ (одинъ изъ многихъ членовъ этой семьи), Лука Кнехтельманъ (также на ряду съ другими художниками своей фамиліи). Но значительнѣе ихъ всѣхъ былъ Варѳоломей Цейтбломъ (писалъ съ 1468 но 1514 г.) Онъ близко подходитъ къ Шонгауэрову направленію, не достигая однакожь идеальной его красоты; онъ полонъ достоинства и неподдѣльнаго чувства, но только въ выраженіи простого, честнаго здравомыслія; композиціи его незатѣйливы, головы фигуръ разработаны въ изящно-мягкомъ колоритѣ. Бо́льшая часть его произведеній находится въ Абелевскомъ собраніи въ Штутгартѣ, поддерживаемое двумя ангелами изображеніе Вероникиной Пелены (съ ликомъ Спасителя) въ берлинскомъ музеѣ, кое-что у профессора Гасслера въ



Образъ Варѳ. Цейтблома Съ оригинала берлинскаго музея.

Ульмѣ, одинъ ранній образъ (1468 г.) въ храмѣ св. Георгія въ Нёрдлингенѣ, нѣкоторыя вещи въ аугсбургской галереѣ, въ приходской церкви на горѣ Геэрбергъ близъ Гайльдорфа, въ монастырской церквиъ Адельбергѣ, и т. д. Сверхъ-того во многихъ другихъ живописныхъ работахъ проглядываетъ непосредственное вліяніе Цейтблома и указываетъ на обширную, вышедшую отъ него, школу. Таковы два образа Петра Тагпрета изъ Равенсбурга въ Абелевскомъ собраніи (1485 г.). Невпримѣръ важнѣе живопись по главному алтарю блаубейренской церкви и фресковый образъ Іоанна Крестителя на полѣ фронтона тамъ же. — Не менѣе значителенъ Гансъ Шюлейнъ изъ Ульма. При глубокой искренности замысла, отличается онъ отъ Цейтблома болѣе живоподвижною и разнообразною композиціей, и, въ противоположность теплому колориту этого мастера, — болѣе энергическою и полною выработкою формъ. Главная его работа—живопись по главному престолу въ Тифенброннѣ (1468 г.), представляющая сцены изъ исторіи Спасителя, фигуры святыхъ и т. п. — За Гансомъ Шюлейномъ слѣдовалъ отличный ульмскій художникъ, Мартинъ Шаффнеръ (работалъ съ 1499 по 1539 г.); не гонясь за изящною теплотой Цейтбломова колорита, онъ еще свободнѣе и полнѣе выработалъ форму, такъ что сочли необходимымъ признать у него итальянскія вліянія; художественный замыселъ у него гораздо реалистичнѣе нежели у прежнихъ швабскихъ мастеровъ,

но при этомъ богатъ оригинальными и остроумными мотивами. Въ числѣ важнѣйшихъ работъ слѣдуетъ привести: сцены изъ жизни І. Христа въ Шлейсгеймѣ (1515 г.); алтарныя иконы въ клиросѣ ульмскаго мюнстера (1521), и особенно четыре образа изъ житія Пречистой Дѣвы въ мюнхенской Пинакотекѣ (1524). Другія произведенія его рукѝ въ Морицовской часовнѣ въ Нюрнбергѣ, въ императорской вѣнской галереѣ (самое раннее, 1499 г.), у г-на фон' Гиршера во Фрейбургѣ что́ въ Брейсгау (шесть очаровательныхъ святыхъ женъ на лугу), и во мног. др. мѣст.

Къ вышеназваннымъ художникамъ примыкаетъ другой еще швабскій мастеръ, Гансъ Бальдунгъ Гринъ изъ Гмюнда (ум. въ 1552 г.). Онъ особенно трудился въ Брейсгау. Здѣсь, во фрейбургскомъ мюнстерѣ, находится важнѣйшее его произведеніе, — состоящая изъ многихъ иконъ одежда храмового престола (1516 г., на главной изъ нихъ написано Увѣнчаніе Царицы Небесной). Другія работы его рукѝ, какъ наприм. образа́ въ берлинскомъ музеѣ, уступаютъ этому величавому произведенію, обличая вмѣстѣ съ тѣмъ и нѣкоторую наклонность къ особеннымъ пріемамъ франконскаго искусства.

Не такъ обширна и значительна та дѣятельность, съ какою примыкаетъ въ это время къ общему художественному движенію Баварія; [1] тѣмъ не менѣе въ ней также замѣтны нѣкоторые слѣды, подтверждающіе и здѣсь вліяніе фламандской школы. Одному даровитому послѣдователю ван' Эйковскаго направленія, Бертольду Фуртмайру, принадлежатъ многочисленныя миніатюры рукописнаго сборника исторій ветхаго и новаго завѣта и церковныхъ легендъ, составленнаго съ 1468 по 1472 г. и хранящагося теперь въ библіотекѣ князей Валлерштейнъ въ Магингенѣ, близъ Нёрдлингена. Большая искренность выраженія, полная мысли грація и блестящая сила колорита сливаются въ этихъ милыхъ произведеніяхъ съ пошибомъ фламандскаго искусства. Рукѝ того же мастера миніатюры въ одномъ служебникѣ, писанномъ для зальцбургскаго архіепископа въ 1481 г. — У другихъ баварскихъ живописцевъ этотъ новый художественный стиль во многомъ отзывается пріемами сосѣднихъ школъ Швабіи. Большою силою и страстностью проникнутъ одинъ триптихъ въ шлейсгеймской галереѣ, съ изображеніями св. Троицы, Крещенія Христа Спасителя и Увѣнчанія Царицы Небесной, выполненный Гансомъ изъ Ольмендорфа въ 1491 г. Болѣе слабымъ послѣдователемъ Шонгауэра является Гавріилъ Мексельկирхеръ въ своемъ тамъ же хранящемся напрестольникѣ 1467 г., съ иконами Несенія Креста и Распятія. Еще ниже стоитъ Ульрихъ Футереръ, чье Распятіе находится въ той же самой галереѣ; напротивъ, въ десяти большихъ престольныхъ образахъ Петровской церкви въ Мюнхенѣ угадываютъ руку мастера, близко подходящаго къ Гансу изъ Ольмендорфа, хотя и уступающаго ему талантомъ.

[1] См. E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, II, 520 и сл.

О тогдашней живописи въ Австріи еще нѣтъ у насъ вполнѣ обстоятельныхъ разысканій. [1] Мастеръ Пфеннигъ, чьей работы Распятіе 1449 г. есть въ вѣнскомъ Бельведерѣ, обнаруживаетъ, говоря вообще, явные слѣды фламандскаго вліянія. Къ тому же году относится двустворчатый престолъ въ больничной церкви мѣстечка Аусзеэ близъ Шиля, представляющій св. Троицу, славимую апостолами и ликами благочестивыхъ женъ и дѣвицъ, мірянъ и духовныхъ. Въ характерахъ, яркомъ колоритѣ и всей выработкѣ вообще здѣсь рѣшительно проступаетъ манера фламандской школы, но въ соединеніи съ какимъ-то самобытно-кроткимъ чувствомъ красоты. Значительнѣе и развитѣе является Михаилъ Пахеръ изъ Брунекена, выполнившій въ 1481 г. большой престолъ для церкви казенной солекопни въ Санктъ Вольфгангѣ. Главное (середнее) его звено представляетъ въ богатой рѣзьбѣ по дереву Увѣнчаніе Царицы Небесной, при немъ Рождество Христово и Распятіе; а на створахъ сцены изъ жизни Спасителя, изображенныя съ свободнымъ усвоеніемъ ван' Эйковскаго направленья, но съ особенною, полною фантазіи, величавостью замысла. Малоцѣненъ перешедшій изъ бриксенской церкви во фрейзингскую семинарію напрестольникъ 1483 г., работы одного живописца изъ той же семьи, именно — Фридриха Пахера, изъ Брунекена; тогда какъ напрестольникъ гальштадтской церкви въ Верхней Австріи, также состоящій изъ рѣзьбы съ живописью и сработанный, какъ говорить надпись, Леонгардомъ Астлемъ, слѣдуетъ кажется признать отличнымъ произведеніемъ начала 16-го столѣтія. — Далѣе, въ Клостернёйбургѣ есть восемь образовъ, работы мастера Рюланда изъ Вѣны, представляющихъ сцены изъ жизни І. Христа и Предтечи Іоанна, проникнутыхъ глубокой сердечностью, благороднымъ чувствомъ красоты, и замѣчательныхъ нѣжно-свѣтлою гармоніей своихъ красокъ. Совсѣмъ другой руки хранящійся въ вѣнскомъ Бельведерѣ (и ошибочно приписанный тамъ Вольгемуту) большой напрестольникъ 1511 г.; онъ, правда, отличается грандіознымъ стилемъ, высокимъ чувствомъ изящества и пламеннымъ, яснымъ колоритомъ, но зато австрійское его происхожденіе, кажется, — сомнительная вещь. — Разныя, писаныя по золоту, иконы въ знаймской больничной церкви, со сценами Страстей Христовыхъ, какъ будто бы отзываются еще вліяніемъ старобогемской школы живописи; а фрески въ одномъ покоѣ зȧмка Блатны въ Богеміи словно напоминаютъ стиль Мартина Шёна. Очень важны обширныя стѣнописныя работы, произведенныя въ разныхъ мѣстностяхъ австрійскихъ земель. Изъ нихъ всѣхъ замѣчательнѣе, и по громадному объему и по богатству содержанія, фрески въ крытомъ ходѣ бриксенской церкви, относящіяся къ разнымъ десятилѣтіямъ 15-го вѣка; въ томъ числѣ нѣкоторыя значатся въ самой надписи работою мастера Якова Зунтера (1472 г.), которому, по близкой сродственности пошиба, простирающейся подчасъ до совершеннаго сходства, приписываютъ еще и другія, выполненныя въ 1461 г. въ часовнѣ зȧмка Бругіэро въ тирольскомъ городкѣ Ноннбергѣ. — Говорятъ будто

[1] Извѣстія о ней есть въ разныхъ мѣстахъ Mittheilungen der K. K. Centralcommission zu Wien. Сравни также E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, II, 260 и сл.

фрески Несенія Креста и Распятія, написанныя 1490 г. Гансомъ Лёйтнеромъ въ гальштадтской церкви, напоминаютъ Вольгемута (?). Въ Нижней Австріи церковь городка Санкт' Іоганнъ содержитъ въ себѣ оригинальныя изображенія св. Троицы, Крещенія и Вознешенія Даровъ, также поздней поры 15-го столѣтія. И т. д.

Въ подобномъ же направленіи и отчасти подъ непосредственнымъ вліяніемъ швабской живописи развилось послѣ начала 16-го вѣка нѣсколько отличныхъ художественныхъ явленій въ Швейцаріи. Для указанной сейчасъ близкой связи съ швабскою школой было разумѣется не безъ важности то обстоятельство, что Гансъ Гольбейнъ старшій въ позднюю пору жизни изъ Аугсбурга перенесъ дѣятельность свою въ Базель; кромѣ-того замѣтны здѣсь и вліянія альзацской школы Мартина Шонгауэра. Первый мастеръ высшаго разряда, выступившій въ Швейцаріи, былъ Николай Мануэль, по прозванію Дёйчъ (т. е. Нѣмчинъ), изъ Берна (1484—1530). [1] Направленіе его всего ближе приравнять къ Шюлейнову и Шаффнерову; только, сравнительно съ ними у него глубже выработанъ колоритъ; на бо́льшую свѣжесть его развитія благопріятно подѣйствовало пребываніе его въ венеціанской школѣ (около 1511 г.). Картины Мануэля отличаются особенною легкостью и вѣрностью руки́, а еще болѣе богатствомъ идей и той бойкою подвижностью умонастроеній, которой удавалось свободно и даже иногда грандіозно воспроизводить фантастико-юмористическіе элементы быта тогдашняго времени. Значительнѣйшія изъ его работъ хранятся въ базельскомъ публичномъ собраніи; именно: три большія картины, писанныя имъ въ раннюю пору клеевыми красками, и потомъ три масляныя картины, принадлежащія уже зрѣлой его порѣ: Лукреція и Вирсавія (обѣ 1517 г., на оборотѣ послѣдней Смерть, обнимающаяся съ молодой дѣвушкой), а также превосходный образъ Усѣкновенія главы Іоанна Предтечи. Въ другихъ мѣстахъ встрѣчаются портреты его руки́; у семейства Мануэлей въ Бернѣ есть между прочимъ большая крестьянская свадьба, написанная съ бойкимъ юморомъ. Чрезвычайно обширнымъ произведеніемъ Мануэля была большая Пляска Смерти, на стѣнѣ доминиканскаго монастыря въ Бернѣ (выполненная между 1514 и 1522); по сломкѣ стѣны, она сохранилась только въ двухъ маленькихъ копіяхъ (воспроизведенныхъ потомъ литографически). Въ композиціяхъ этой картины высказывается свободная и сильная иронія житейскихъ явленій, однакожь не безъ чувства художественной мѣры и сдержанности. Въ нѣкоторыхъ сценахъ есть сатирическіе намеки на церковные грѣхи того времени; въ другихъ произведеніяхъ Мануэля сатира эта доходитъ иногда до грандіозной поэзіи, какъ наприм. въ одномъ рисункѣ (у г-на Грюнезейна въ Штутгартѣ), представляющемъ Воскресеніе Спасителя и, въ качествѣ стражи при гробѣ, — католическихъ поповъ и монахинь, съ непристойными отчасти тѣлодвиженіями.

[1] C. Grüneisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters etc. im 16 Jahrhundert.

За Николаемъ Мануэлемъ слѣдуетъ Гансъ Гольбейнъ младшій [1] (съ 1498 по 1543 г.), сынъ Гольбейна старшаго, и сначала образовавшійся у отца прежде въ Аугсбургѣ, потомъ въ Базелѣ, а въ позднѣйшую пору жизни, именно съ 1526-го года, работавшій преимущественно въ Англіи. Какъ не многіе мастера живописи на Сѣверѣ, Гольбейнъ достигаетъ въ ясности и достоинствѣ формы, а равно и въ простомъ изяществѣ колорита, такой художественной выработки, что можетъ поравняться въ этомъ съ современными ему Итальянцами, особенно съ художниками ломбардской школы. Въ высшей степени вѣроятно, что развитіе его существенно наитствовалось ближайшимъ оттуда вліяніемъ; тѣмъ не менѣе его отнюдь не льзя назвать послѣдователемъ итальянскихъ направленій. Напротивъ, художественное его созерцаніе представляется совершенно нѣмецкимъ; только реалистическій взглядъ на жизнь, который былъ у него преобладающимъ, какъ преобладалъ онъ и въ сѣверномъ искусствѣ вообще, Гольбейнъ умѣлъ сочетать съ чистѣйшимъ достоинствомъ и съ неистощимою духовной глубиною; его знаніе человѣка многосторонне до чрезвычайности и соединено съ столь же удивительнымъ талантомъ живописнаго воспроизведенія. Главная дѣятельность его заключалась въ портретной живописи (такъ какъ и его, наравнѣ съ множествомъ современныхъ ему художниковъ, вдругъ застигла начинающаяся реформація); портреты его рукѝ разсѣяны по всѣмъ почти картиннымъ галереямъ, и особенно богаты ими англійскія собранія. Въ работахъ этихъ можно отличить три главные періода его развитія: портреты ранней поры, приблизительно до 1528-го года, отвѣчаютъ еще довольно близко манерѣ старой вехнегерманской живописи, соединяя съ суховатымъ нѣсколько исполненіемъ ясный свѣтложелтоватый тонъ наготы; (значительное число такихъ портретовъ, въ томъ числѣ двѣ удивительныя женскія полуфигуры 1526-го года, въ базельскомъ публичномъ собраніи, одна семейная картина тамъ же и два портрета въ Луврѣ, 1527 и 1528 гг.); слѣдующіе, почти вплоть до 1532 г., отличаются самой тонкой выработкой, бо́льшей противъ прежняго свободою движенія и горяче-смуглымъ тономъ тѣла; позднѣйшіе (начиная съ превосходнаго портрета купца въ берлинскомъ музеѣ), при болѣе еще развитой свободѣ, принимаютъ уже не такой теплый, преимущественно красноватый тонъ. Историческія композиціи Гольбейна, каковы находящіяся въ Барберс' Голлѣ и въ Брайдвельскомъ госпиталѣ въ Лондонѣ, также существенно состоятъ изъ выполненной съ большимъ вкусомъ сопостановки портретовъ. Значительною церковною его работой, кромѣ нѣкоторыхъ очень раннихъ образо́въ въ аугсбургской галереѣ, можно назвать одинъ только напрестольникъ, сработанный имъ для фрейбургскаго мюнстера, въ Брейсгау, съ изображеніями Рождества Христова и Поклоненія волхвовъ; да потомъ находящійся въ базельскомъ публичномъ собраніи осьмичастный образъ Страстей Христовыхъ, чрезвычайно законченный въ испол-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 84. — Прежде вообще думали, что Гольбейнъ младшій умеръ отъ моровой язвы въ Лондонѣ, въ 1554 г. Но недавно г. В. Г. Блякъ обнародовалъ найденное въ Лондонѣ и засвидѣтельствованное архіепископскимъ судомъ въ Вестминстерѣ духовное завѣщаніе художника, изъ котораго видно, что онъ скончался еще въ 1543 г. отъ какой-то свирѣпствовавшей тогда повальной болѣзни.

неніи, хотя не ровный въ мотивахъ и доходящій въ надмѣру-сильномъ колоритѣ до жесткости. Тамъ же и нѣсколько другихъ вещей, напримѣръ: очерки, воспроизведенія и снятые со стѣнъ остатки фрескъ антично-политическаго содержанія, какими Гольбейнъ украсилъ мѣстную ратушу, а также много энергическихъ и геніальныхъ рисунковъ тушью, изготовленныхъ по большой части для живописцевъ по стеклу. — Высшее превосходство, достижимое для сѣвернаго генія по части фамильныхъ образовъ находимъ въ его Мадоннѣ съ семействомъ бургомистра Мейера, существующей въ двухъ подлинныхъ экземплярахъ, одинъ въ дрезденской галереѣ, другой въ Дармштадтѣ (у принцессы Елисаветы гессенской). — Самымъ законченнымъ иконнымъ изображеніемъ свершившагося событія во всемъ сѣверномъ искусствѣ представляется его умершій Христосъ, въ базельскомъ собраніи.— Какъ созданіе, въ которомъ высказалась самая смѣлая поэзія, хотя чисто лишь въ нѣмецкомъ характерѣ той эпохи, должно наконецъ назвать вырѣзанную по его рисункамъ на деревѣ Пляску Смерти; свойственные этому сюжету трагическій юморъ и уничтожающая иронія достигаютъ здѣсь такой дивной высоты, что далеко оставляютъ за собой всѣ другія произведенія въ этомъ родѣ. Гравюры эти, распространенныя потомъ въ безднѣ воспроизведеній, впервые появились въ Ліонѣ, въ 1538-мъ году.

Даровитымъ послѣдователемъ Гольбейна въ портретной живописи надобно отмѣтить Христофа Амбергера изъ Аугсбурга, а послѣдователемъ низшаго разряда — Ганса Аспера изъ Цюриха.

Съ совершенно другимъ направленіемъ противъ верхнегерманскихъ школъ выступаетъ подконецъ 15-го столѣтія школа франконская, которой главнымъ гнѣздомъ былъ Нюрнбергъ. Она преимущественно стремится къ энергической и разнообразной характеристикѣ, и, всилу этого, къ отчетливому, опредѣленному формоочертанью, въ противоположность тому выраженію сравнительно кроткаго внутренняго чувства и той болѣе мягкой выработкѣ колорита, которыя преобладаютъ у тогдашнихъ верхнегерманскихъ мастеровъ.

Первымъ особенно значительнымъ мастеромъ франконской школы былъ Михаилъ Вольгемутъ (1434—1519). [1] При большомъ талантѣ, въ произведеніяхъ этого художника желаніе отчетливо и рѣшительно характеризовать проявляется по большой части съ явной еще односторонностью. Не отдаваясь наивному жизнесозерцанію въ собственномъ смыслѣ слова, онъ умѣетъ иногда счастливо выразить черты высшаго достоинства и отвлеченной почти красоты въ фигурахъ, имѣющихъ больше идеальное значеніе

[1] Cp. v. Quandt, Die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, etc.

(особенно въ Мадоннахъ); тогда какъ тамъ, гдѣ надо выставить пошлое и дурное, онъ умышленно держится каррикатурнаго безобразія. Послѣднее, правда, извиняли тѣмъ, что въ частяхъ его работъ, представляющихъ подобныя изображенья, хотѣли преимущественно видѣть руку помогавшихъ ему сотрудниковъ; но, допустимъ даже и повсемѣстную вѣрность такой догадки, тѣмъ не менѣе главное водительство, художественное назначеніе, настоящее существо картины, во всякомъ случаѣ должно было идти отъ него и отъ его именно особенности получать свой общій, бросающійся въ глаза типъ или характеръ. Главными произведеніями этого мастера должно назвать: престолъ въ Галлеровской часовнѣ церкви св. Креста въ Нюрнбергѣ (съ 1470 г.), одежду главнаго престола Маріинской церкви въ Цвикау (1479),



Со цвикаускаго престола, Михаила Вольгемута.

престолъ 1478 г., разнесенный теперь по тремъ картиннымъ галереямъ въ Нюрнбергѣ, образа большого напрестольника въ швабахской городской церкви (1506—1508); разныя, не помѣченныя годомъ, произведенія въ Нюрнбергѣ: въ Морицовской часовнѣ, въ храмѣ Пресв. Богородицы, другія — въ гершпрукской церкви, близъ Нюрнберга, также еще въ гейльсбронской, и въ мюнхенской Пинакотекѣ, вѣроятно и одежда главнаго престола въ Реглерской церкви въ Эрфуртѣ; наконецъ напрестольникъ съ житіемъ св. Елисаветы въ кашаускомъ соборѣ. — Изъ современниковъ Вольгемута въ Нюрнбергѣ должно по преимуществу отмѣтить живописца Якова Вальха, хотя далеко не столь значительнаго художника.

Несравненно выше поднялъ нюрнбергскую живопись великій Вольгемутовъ ученикъ, Альбрехтъ Дюреръ (1471—1528).[1] Къ раціональному началу учителя присоединялся у него прежде всего необычайно ясный взглядъ на формы жизни, способный подмѣтить многоизмѣнчивыя и легчайшія ея проявленія. Вотъ отчего стремленіе къ характеристикѣ успѣлъ онъ свести на благонадежную почву дѣйствительности; и если, съ одной стороны, на мѣсто идеальныхъ созданій Вольгемутовой фантазіи, мы видимъ у него заимствованныя болѣе изъ круга обиходной жизни, зато онъ остерегается при этомъ отъ всякой умышленной каррикатуры и безобразности. Онъ собственно не мѣтитъ на высшую чистоту формы, но ему свойственно такое благородство души, такое нравственное сознаніе, которыя налагаютъ на его работы столь же привлекательную, какъ и полную достоинства печать. Его производительность могуча до чрезвычайности; богатству идей, шевелящихъ духъ его, отвѣчаютъ самыя разнообразныя и всегда новыя созерцанія фантазіи. Поэтическій моментъ изображенія тѣсно слитъ у него съ этимъ фантастическимъ; многія изъ его живописныхъ работъ принадлежатъ къ самымъ полносмысленнымъ произведеніямъ, какія только породило общее фантастическое направленіе той эпохи; послѣднее проглядываетъ у него и во всѣхъ остальныхъ созданіяхъ, хотя не всегда къ выгодѣ цѣлаго: отсюда происходятъ наприм. нѣкоторые особенные пріемы въ драпировкѣ, а въ колоритѣ какой-то отливчатый блескъ (напоминающій стекловую живопись). Въ 1506-мъ году, когда художническая сила его уже вполнѣ раскрылась, Дюреръ проживалъ въ Венеціи; но бытность въ этомъ городѣ кажется не повліяла непосредственно на ходъ его развитія; напротивъ поѣздка, совершенная имъ въ позднюю пору жизни (1535 и 1521 г.) въ Нидерланды, повидимому выяснила ему многія его односторонности и даже повела его къ небезуспѣшной попыткѣ отъ нихъ избавиться. Большая, даже можно-сказать значительнѣйшая часть его работъ состоитъ изъ древорѣзныхъ оттисковъ (политипажей), выполненныхъ по его рисункамъ, и изъ гравюръ на мѣди, рѣзанныхъ имъ самимъ; по этой послѣдней части гравировальнаго искусства онъ былъ однимъ изъ первыхъ мастеровъ своего времени.

Мы можемъ поименовать здѣсь только нѣкоторыя важнѣйшія его работы. Вотъ самыя раннія произведенія его молодости, какія до сихъ поръ извѣстны: во флорентинскихъ Уффиціяхъ — превосходный портретъ его отца, вещь самой тонкой моделировки и правдивая въ тонѣ до чрезвычайности, помѣчена 1490-мъ годомъ; въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ портретъ его же, 1494-го года, и отличный погрудный портретъ одной дѣвицы изъ семейства Фюрлегеръ (1497 г.); противень къ нему, портретъ замужней женщины, Катерины Фюрлегеръ, того же года, проданъ въ Англію. Въ домѣ Ландаускихъ Братьевъ въ Нюрнбергѣ — картина, писанная клеевыми красками: Геркулесъ, побивающій стимфальскихъ птицъ, помѣчена 1500-мъ годомъ. Въ 1498 г. появились его политипажи къ Апокалипсису, обличающія уже все богатство и всю силу его фантазіи; сообразно

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 83, 84.

своему сюжету, они принадлежатъ къ тѣмъ именно произведеніямъ, гдѣ тогдашній фантастическій элементъ выступаетъ въ самомъ грандіозномъ видѣ. Къ тому же году относится собственноручный портретъ его въ мадридскомъ музеѣ (копія съ него во флорентинскихъ Уффиціяхъ), къ 1500-му году другой, болѣе законченный портретъ (также его собственный) въ мюнхенской Пинакотекѣ. Одною изъ первыхъ знаменательнѣе выдержанныхъ картинъ его слѣдуетъ назвать дивно законченное Поклоненіе волхвовъ въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій, 1504-го года. Къ ней примыкаетъ: на бѣду не вполнѣ сохранная Мадонна съ ангелами, раздающими многочисленнымъ богомольцамъ розовые вѣнки, 1506-го года, въ Страховскомъ монастырѣ въ Прагѣ; вѣроятно, Дюреръ сработалъ эту икону въ Венеціи. За ней слѣдуетъ цѣлый рядъ другихъ отличныхъ произведеній, изъ которыхъ иныя однакожь утратились: Адамъ и Ева (1507 г., въ палаццо Питти во Флоренціи; въ майнцскомъ городскомъ собраніи позднѣйшая съ нея копія); Страдальческая смерть десяти тысячъ мучениковъ въ императорской галереѣ въ Вѣнѣ (1508 г.); Взятіе Богородицы на небо (1509, утрачена, но уцѣлѣла старая копія въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М.); св. Троица со многими святыми и блаженными въ императорской вѣнской галереѣ (1511); Мадонна, тамъ же (1512); и т. д. Изъ немалаго числа картинъ, не помѣченныхъ годами, можно привести здѣсь Положеніе во гробъ, въ Морицовской часовнѣ въ Нюрнбергѣ, и Рождество Христово, съ двумя рыцарственными святыми по боковымъ поламъ, въ мюнхенской Пинакотекѣ. Къ эпохѣ этихъ работъ принадлежатъ потомъ, вмѣстѣ съ множествомъ отдѣльныхъ гравюръ и политипажей, цѣлые ряды подобныхъ листовъ: три серіи, изданныя въ 1511 г., именно: Житіе Преч. Дѣвы, такъ-называемыя большія и малыя Страсти Христовы, и другія еще Страсти, гравированныя на мѣди́ (1507—1513). Далѣе, три гравюры чрезвычайно поэтическаго содержанія и превосходной художественной отдѣлки: Рыцарь со Смертью и Дьяволомъ (1513 г.), Меланхолія (1514), и св. Іеронимъ за книгами (1514), а также нѣсколько рѣзныхъ на мѣди Мадоннъ и апостоловъ. 1515-мъ годомъ помѣчена колосальная рѣзьба по дереву для тріумфальныхъ воротъ въ честь императора Максимиліана и геніальные рисунки перомъ въ молитвенникѣ того же государя, въ мюнхенской придворной библіотекѣ.

Въ 1522 году Дюреръ издалъ въ политипажахъ изображеніе тріумфальной колесницы императора Максимиліана, гдѣ, конечно не въ частныхъ подробностяхъ обдѣлки, но въ совокупномъ замыслѣ фигуръ, проглядываетъ наклонность къ итальянскому художественному пошибу. Этой позднѣйшей порѣ его жизни принадлежатъ еще разные, отлично выгравированные на мѣди портреты современниковъ, также нѣсколько живописныхъ портретовъ, изъ которыхъ особенно значительны портретъ одного мужчины въ мадридскомъ музеѣ, помѣченный 1521-мъ годомъ и писанный вѣроятно съ Дюрерова пріятеля, Лоренца Штарка, казначея «Госпожи Маргариты», * и

* Маргарита Австрійская, дочь императора Максимиліана и съ 1506-го года правительница Нидерландовъ.

портретъ Іеронима Хольцшуэра, собственность рода Хольцшуэровъ въ Нюрнбергѣ (1526 г.). Наконецъ главнѣйшая изъ всѣхъ его работъ, два образа съ такъ-называемыми четырьмя темпераментами, въ мюнхенской Пинакотекѣ (1526 г.); это четыре апостола, изображенные Дюреромъ въ видѣ четырехъ темпераментовъ и въ возвышенно грандіозной постановкѣ, какъ блюстители Слова Божія и вмѣстѣ какъ свидѣтельство и памятникъ того новаго духа времени, которому онъ беззавѣтно отдался.

Къ Дюреру примыкаетъ довольно значительное число учениковъ и послѣдователей. [1] Они старались усвоить себѣ его стиль и вообще его манеру, нерѣдко подходили къ нему довольно близко какою-то простой умѣлостью и сноровкой, но обыкновенно не достигали ни серьёзной высоты помысловъ, ни оригинально-поэтическаго взгляда своего учителя. Большинство этихъ художниковъ также произвело бездну политипажей и гравюръ. Изъ нихъ должно въ особенности отмѣтить: Ганса фонъ Кульмбаха (собственно Ганса Вагнера, который былъ сперва ученикомъ Якова Вальха); живописныя работы его въ Морицовской часовнѣ, въ Санкт' Зебальдѣ (1513 г.), въ городской галереѣ и въ крѣпостномъ замкѣ Нюрнберга, въ Екатерининской церкви въ Цвикау (1518) и во мн. др. мѣст. — Ганса Шёйфелина, ловкаго нá руку мастера, чьи произведенія не рѣдки (важнѣйшее изъ нихъ — нижній престолъ въ главной церкви въ Нёрдлингенѣ, 1521 г.; слабымъ подражателемъ его былъ Себастьянъ Дейгъ). — Генриха Альдегревера, болѣе извѣстнаго какъ гравёра. — Вароѳоломея и Ганса Зебальда Бегамовъ, которые оба также болѣе извѣстны какъ гравёры. Послѣднему принадлежитъ впрочемъ весьма изящно и таланливо написанная картина съ четырьмя сценами изъ исторіи Давида и портретами кардинала Альбрехта Бранденбургскаго и самого художника въ парижскомъ музеѣ (1534 г.), есть также миніатюры его рукú въ одномъ молитвенникѣ ашаффенбургской библіотеки. Здѣсь кстати назвать и другого еще нюрнбергскаго живописца, который особенно отличился по миніатюрной части, именно Николая Глокендона; кромѣ нѣкоторыхъ листковъ только-что упомянутаго молитвенника, онъ написалъ многочисленныя миніатюры къ большому служебнику (1524 г.) и къ другому молитвеннику (1531), также хранящимся въ ашаффенбургской библіотекѣ. — Одному не очень значительному подражателю Дюрера, Михаилу Шварцу изъ Швабіи, принадлежитъ богатый и великолѣпный главный престолъ Маріинской церкви въ Данцигѣ (1511—1517). — Далѣе, идетъ Альбрехтъ Альтдорферъ, даровитѣйшій изъ Дюреровыхъ учениковъ, умѣвшій воспроизвесть фантастическій элементъ того времени въ романтико-поэтической одеждѣ; такова наприм. очень интересная его картина Александрово побоище, въ мюнхенской Пинакотекѣ; другія работы — въ Шлейсгеймѣ, въ Морицовской часовнѣ и въ городской галереѣ въ Нюрнбергѣ, и проч. (Подражатели: Мельхіоръ Фезеле, Георгъ Брёй, Михаилъ Остендорферъ). — Георгъ Пенсъ изъ школы Дюрера перешелъ въ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 83.

итальянскую Рафаэлеву, и усвоилъ себѣ благороднѣйшія формы послѣдней, не утративъ притомъ безхитростной простоты родного чувства; съ этой именно стороны замѣчателенъ онъ въ своихъ пріятныхъ гравюрахъ къ исторіи Товія. — Яковъ Бинкъ — художникъ подобнаго же направленія.

Гансъ Бургкмайръ изъ Аугсбурга, сынъ живописца Ѳомы Бургкмайра, сродственнаго по характеру съ Гольбейномъ старшимъ, близкій пріятель Дюрера, умѣлъ искусно воспроизвесть въ его пошибѣ какую-то старобытную строгость и отличался при этомъ свойственною Аугсбургцамъ превосходною обдѣлкою и изящнымъ колоритомъ. Разнообразныя картины его — въ галереяхъ Нюрнберга, Мюнхена, Шлейсгейма, Аугсбурга. За тѣмъ — длинный рядъ политипажей, изъ которыхъ должно особенно отмѣтить картинки къ Вейскунигу и къ Тейрданку, правда изготовленныя съ помощію многихъ другихъ художниковъ. — Матіасъ Грюневальдъ изъ Ашаффенбурга, соперникъ Дюрера, превосходитъ бо́льшую часть своихъ германскихъ современниковъ величавостью замысла и широтою исполненья. Главные труды его въ мюнхенской Пинакотекѣ, въ церкви св. Анны въ Аннабергѣ, къ Маріинской въ Любекѣ, въ Богородицкой въ Галле (1529, съ участіемъ Кра́наха Старшаго), и большой, отличный по изобрѣтенью и по живописной обдѣлкѣ напрестольникъ въ кольмарскомъ музеѣ. — Ученикъ его, Гансъ Гриммеръ, особенно отличившійся въ портретной живописи, уже болѣе подходитъ къ позднѣйшему направленію 16-го вѣка.

Стиль франконской школы очень распространился въ Саксоніи, и благодаря именно дѣятельности Луки Кра́наха (1472—1553). [1] Мастеръ этотъ родился во Франконіи (въ Кронахѣ или Кранахѣ) и конечно тамъ получилъ первое свое образованье, но рано уже поступилъ на службу при дворѣ Саксонскаго курфирштa. Во внѣшней сторонѣ замысла и обдѣлки у него много сходства съ Альбрехтомъ Дюреромъ; притомъ ему свойственна и подобная же производительность, хотя, правда, не въ столь обширныхъ размѣрахъ. Но на мѣсто Дюреровой серьёзности, его энергіи и глубины мысли, у Кранаха преобладаетъ беззаботная, игривая наивность; созданія его отличаются больше или меньше простонароднымъ, площаднымъ отчасти юморомъ, такъ что рѣшительно могутъ быть поставлены на ряду со стихотвореніями современника его Ганса Закса; но и изъ такого сравнительно низкаго направленія онъ способенъ однако возвыситься подчасъ до нѣжнѣйшей поэзіи и до истинно величаваго характера изображеній. Картинъ его работы множество, не мало также произвелъ онъ политипажей и гравюръ; но самобытное его развитіе повидимому началось только уже поздно. — Самымъ раннимъ трудомъ его былъ очаровательный своей нѣжностью, наивностью и великолѣпнымъ колоритомъ образокъ Св. Семейства въ зелени́, 1504 г., находящійся въ палацци Шіарра въ Римѣ. Къ раннимъ также произведеніямъ принадлежитъ картина Десяти Заповѣдей въ виттенбергской ратушѣ (1516), уже вполнѣ отвѣчающая вышеозначенному его направленію; такъ же и об-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 84.

раза главнаго престола городской церкви въ Виттенбергѣ, хотя задуманные и съ болѣе серьёзной наивностью. Живое опять свидѣтельство измѣнившихся условій новой эпохи, представляютъ они только тѣ церковныя дѣйствія, которыхъ несомнѣнную святость призналъ и протестантизмъ: евхаристію, исповѣдь и проповѣдь (духовныя лица изображены здѣсь подъ видомъ важнѣйшихъ реформаторовъ). Таковы же разныя другія престольныя его иконы въ мейсенскомъ соборѣ, въ веймарской городской церкви, въ приходской шнеэбергской (1539 г.), и т. д. — Другіе еще образа, осо-



Св. Христофоръ. Съ политипажа Луки Кранаха.

бенно часто повторяемыя изображенія Христа, благословляющаго дѣтей, носятъ милую печать ребяческой наивности. Кранахъ нерѣдко беретъ сюжетомъ для своихъ картинъ также и фигуры античныхъ миѳовъ, которые, по крайней мѣрѣ иногда, вводитъ онъ съ задорнымъ умысломъ въ сказочную поэзію своего роднаго края; такова въ особенности миловидная картинка Ді-

аны съ Аполлономъ въ берлинскомъ музеѣ. Наконецъ, въ другихъ произведеніяхъ онъ вполнѣ отдается внушеніямъ своего простонароднаго юмора, какъ наприм. въ своевольно-веселой картинѣ Молодящаго источника, въ берлинскомъ же музеѣ (1546 г).

Во многихъ изъ Кранаховыхъ картинъ надо предполагать соучастіе помощниковъ; да и многое въ его стилѣ писалось чуть не до конца 16-го вѣка его послѣдователями. Но у насъ нѣтъ объ нихъ ни какихъ опредѣленныхъ свѣдѣній. Ближе извѣстны отчасти только работы его сына, Луки Кранаха младшаго (1515—1586, изъ нихъ нѣкоторыя въ виттенбергской городской церкви, иныя въ наумбургскомъ соборѣ, и т. д.). Что касается другихъ Кранаховыхъ послѣдователей, какъ-то: Фишера, Матіаса Кроделя, Іоахима Крёйтера, Генриха Кёнигсвизера, мы можемъ привести только имена ихъ.

§ 4. Живопись по стеклу.

Въ теченіе разсматриваемаго нами періода, живопись эта еще зачастую употреблялась въ сѣверныхъ краяхъ, особенно въ Германіи и въ Нидерландахъ; технически усовершенствовалась она дотого, что тогда какъ прежнія работы этого рода состояли большею частью только изъ раскрашенныхъ просто очерковъ, теперь можно было доходить въ нихъ до высшей, собственно живописной уже выработки. Но въ то самое время, какъ достигла такой ступени развитія та отрасль искусства, которая преимущественно входила въ кругъ монументальныхъ созданій готики и ими первоначально обусловливалась, въ ней тѣмъ рѣзче, тѣмъ нерѣдко ощутительнѣе выступалъ реалистическій элементъ позднѣйшей этой эпохи. Изображенія болѣе и болѣе отходятъ отъ общихъ законовъ архитектурнаго стиля, съ которымъ они стоятъ однакожь въ непосредственной связи; они располагаются гораздо произвольнѣе, обдѣлываются, подобно другимъ произведеніямъ живописи, какъ самостоятельныя вообще картины, хотя экономія данныхъ пространствъ конечно вынуждаетъ при этомъ къ разнымъ декоративнымъ дополненіямъ. Вотъ отчего тогдашняя живопись по стеклу и является подъ непосредственнымъ вліяніемъ всѣхъ другихъ школъ живописи, и мы видимъ, что нерѣдко превосходнѣйшіе мастера этихъ школъ даютъ картоны или рисунки для росписи стеколъ.

Въ Германіи эта цвѣтущая пора стекловой живописи наступаетъ преимущественно вконцѣ 15-го и вначалѣ 16-го вѣка. Значительныя и разнообразныя работы по этой части были произведены между прочимъ въ Нюрнбергѣ, гдѣ въ окнахъ церквей св. Зебальда и св. Лоренца и теперь еще существуютъ превосходные въ этомъ родѣ памятники. Особенно отличалась здѣсь по этой части семья Гиршфогелей, и изъ членовъ ея главнымъ образомъ Вейтъ Гиршфогель (1461—1525; окно его работы въ церкви св. Зебальда). Фолькамеровское окно въ св. Лоренцѣ (1480 г.) слыветъ однимъ изъ первыхъ мастерскихъ произведеній въ этомъ родѣ. [1] Другія пре-

[1] См. статьи объ немъ въ Шорновомъ Kunstblatt 1842, № 10, 59 и 71.

красныя также вещи принадлежатъ Ульму, гдѣ въ клиросѣ и въ Бессереровской часовнѣ мюнстера есть замѣчательныя росписныя стекла. Важнѣйшіе изъ трудившихся надъ ними художниковъ были Крамеръ и Гансъ Вильдъ (1480 г.). — Того же времени и отчасти позже живописныя окна въ мюнстерѣ города Фрейбурга, что въ Брейсгау. — Но всѣхъ больше славится — хотя не столько по художественному содержанію, сколько по эффектности — великолѣпная живопись сѣверныхъ боковыхъ оконъ Кёльнскаго собора, относящаяся къ началу 16-го столѣтія (1509 г.). Уже прежде говорено (II, 172) о приписываемыхъ Франческо Ливи любекскихъ окнахъ, превосходнѣйшей быть-можетъ работѣ этого рода, какая выполнена въ Германіи за весь 15-й вѣкъ; но неизлишне будетъ упомянуть объ нихъ здѣсь еще разъ, такъ-какъ принадлежность ихъ означенному мастеру — вопросъ доселѣ нерѣшеный. — Изъ другихъ сѣверогерманскихъ росписныхъ стеколъ особенно хвалятъ тѣ, какими украшены церковь города Вербена на Эльбѣ (въ Альтмаркѣ) и многіе вестфальскіе храмы.

Б. СКУЛЬПТУРА.

О сѣверной скульптурѣ этого періода положительныя извѣстія имѣются только для Германіи. [1] Да и тѣ (подобно свѣдѣніямъ касательно предъидущей эпохи) отрывочнаго лишь свойства; и хотя, благодаря имъ, мы знакомимся съ разными мастерами и разными произведеніями, имѣющими болѣе или менѣе характеристическое значеніе, однако не можемъ въ точности прослѣдить ни ходъ общаго развитія, ни тѣ взаимодѣйствія, какими онъ обусловленъ. Надо вообще замѣтить, что въ нѣмецкой скульптурѣ этого времени, какъ со стороны замысла, такъ и со стороны обдѣлки, обнаруживаются тѣ же самыя различія школъ, что и въ живописи. Но при нынѣшнемъ состояніи нашихъ свѣдѣній для обзора этой вѣтви искусства будетъ сподручнѣе раздѣлить ее сначала не по школамъ, а по особеннымъ родамъ, то-есть разсмотрѣть порознь сперва самобытную скульптуру, крупное камневаяніе и древоваяніе, — потомъ скульптуру въ непосредственной связи съ живописью (или въ зависимости отъ послѣдней), — далѣе, бронзолитейное дѣло, и наконецъ мелкую рѣзьбу (преимущественно ваяніе портретныхъ медальоновъ).

§ 1. Самобытная скульптура: каменеваяніе и древоваяніе.

Самобытное ваяніе, какъ изъ камня, такъ и изъ дерева, по самому происхожденію своему стоитъ еще въ нѣкоторой связи съ архитектурой; относящіяся сюда работы часто имѣютъ еще архитектоническій характеръ, и иныя

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 85 и 86.

даже дотого, что архитектоническая сторона въ нихъ явно преобладаетъ. Господствующими формами архитектуры все еще являются готическія, но не вліяя уже въ этомъ отношеніи собственно на стиль изваяній. Какъ сами онѣ употреблялись теперь больше только въ видѣ игривой декораціи, то и соединенныя съ ними скульптуры были въ сущности свободны отъ опредѣляющихъ архитектурныхъ законовъ и рѣшительно носили на себѣ реалистическій отпечатокъ того времени. (Пожалуй можно здѣсь же поименовать нѣсколько нарядныхъ и замысловатыхъ декораціонныхъ работъ съ лицевыми изваяніями, которыхъ не льзя ближе пріурочить ни къ какому архитектурно-стилистическому основанію; таковы: каѳедра въ базельскомъ мюнстерѣ и другая, гораздо великолѣпнѣйшая, въ страсбургскомъ, обѣ 1486 г., послѣдняя по проекту архитектора Ганса Гаммерера; каѳедра фрейбергскаго собора, въ видѣ тюльпанообразнаго цвѣтка; богатая лѣстница на хоры св. Ѳомы въ констанцскомъ соборѣ; органные хоры церкви св. Панталеона въ Кёльнѣ, со скульптурами въ стилѣ мастера, работавшаго Ливерсберговскія Страсти; каѳедра фундушевой церкви въ Санкт' Гоарѣ, и мн. др).

Для ранней поры 15-го столѣтія до сихъ поръ мало можно привести значительныхъ примѣровъ по этой именно отрасли ваянія. Между ними чрезвычайно важны скульптуры по каѳедрѣ Стефановской церкви въ Вѣнѣ, сдѣланныя, говорятъ, въ 1430 г., подъ руководствомъ зодчаго Г. Буксбаума или А. Пильграма; исполненіе приписываютъ Андрею Грабнеру и Петру Нюренбергцу; находящіяся тамъ погрудія четырехъ Учителей Церкви отличаются особенно-величавой красотой. У подножія каѳедры изображенъ главный зодчій, и онъ же опять, только гораздо старѣе, у подножія органнаго хора. [1]

Однимъ изъ самыхъ значительныхъ и дѣятельныхъ художниковъ нѣсколько позднѣйшей эпохи былъ Адамъ Крафтъ (умершій 1507 г.), о трудахъ котораго имѣются вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе подробныя извѣстія. [2] Онъ преимущественно работалъ въ Нюрнбергѣ; въ произведеніяхъ своихъ держится онъ стремленія тамошней мѣстной школы, направленнаго къ самой точной характеристикѣ и полной жизненной правдѣ, съ тою отчетливостью и терпкостью въ обдѣлкѣ, какою отличается въ его время и нюрнбергская живопись. Тѣмъ не менѣе иные готовы были считать его ульмскимъ уроженцемъ и даже приписывать ему большую, художественную, изукрашенную скульптурами сѣнь въ ульмскомъ мюнстерѣ, которая начата была въ 1469 г. и доведена до 90-та футовъ высоты. [3] Окажись подобная догадка вѣрною, произведеніе это пришлось бы отнести къ самымъ раннимъ его работамъ. Работы его въ Нюрнбергѣ позже; изъ нихъ слѣдуетъ особенно отмѣтить: рельефы изъ исторіи Страстей Христовыхъ по семи переходамъ, ведущимъ на Іоанновскій погостъ (1490 г.); большія изображенія Страстей по внѣшней сторонѣ церкви св. Зебальда, богатѣйшую и значительнѣйшую изъ всѣхъ его работъ,

[1] Tsischka, Der St. Stephansdom in Wien, рис. 21, и 22. — [2] Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, выпускъ 1. — [3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, стр. 28.

хотя въ частностяхъ не совсѣмъ ровную (1492); выводъ Іисуса на распятіе, надъ однимъ престоломъ въ св. Зебальдѣ (1496); большая, въ шестьдесятъ четыре фута вышины, сѣнь въ св. Лоренцѣ, которой нижніе гзимзы поддерживаются самимъ мастеромъ и двумя его помощниками [1] и которая опять-таки представляетъ исторію Страстей въ нѣсколькихъ сценахъ (съ 1496 по 1500); мастерской рельефъ надъ воротами бывшихъ городскихъ вѣсовъ, изображающій процессъ взвѣшиванія товаровъ и взноса пошлинъ (1497); рельефъ Мадонны съ богомольцами, въ церкви Пресв. Богородицы (1498); Увѣнчаніе Царицы Небесной (впрочемъ сомнительное) тамъ же (1500); три не такъ важныхъ изображенія Страстей въ клиросномъ обходѣ св. Зебальда (1501); Мадонна съ богомольцами, въ церкви св. Эгидія (1501); Благовѣщеніе на домѣ № 1, рядомъ съ св. Зебальдомъ (1504); и состоящая изъ облыхъ статуй большая группа Положенія во гробъ въ Хольцшуэровской гробничной часовнѣ, на Іоанновскомъ погостѣ (1507). Сверхъ-того А. Крафту приписываютъ еще пять сѣней, поменѣе вышеупомянутыхъ: въ швабахской главной церкви (1505), въ монастырской церкви въ Гейльсброннѣ и въ церквахъ фюртской, калькрёйтской и кацвангской (недалеко отъ Нюрнберга).

Весьма значителенъ былъ нѣсколько младшій современникъ А. Крафта, сродственный ему по направленію, вюрцбургскій уроженецъ Тильманъ Рименшнейдеръ. [2] Онъ сработалъ (1499—1613) мраморный саркофагъ императору Генриху II и супругѣ его Кунигундѣ въ бамбергскомъ соборѣ; на крышкѣ монумента изваяны фигуры обоихъ святыхъ въ спокойномъ положеніи, столько же отличающіяся благородствомъ замысла, сколько и отчетливостью исполненія, а по бокамъ представлены сцены изъ ихъ житій. Томужь ваятелю принадлежатъ въ вюрцбургскомъ соборѣ мастерски и грандіозно обдѣланные мраморные памятники двухъ епископовъ, Р. фон' Шеренберга (ум. въ 1495 г.) и Л. фон' Бибры (ум. въ 1521), а также строгія и серьёзныя статуи апостоловъ у столповъ тамошней церкви Пресв. Богородицы, и т. д.—Другой мастеръ того же края былъ Лойенъ Херингъ изъ Эйхштедта; онъ сработалъ (1518—21) мраморный монументъ епископа Георга III-го въ бамбергскомъ соборѣ, и рельефную плиту надъ могилой Маргариты фон' Эльцъ (ум. 1519 г.) въ боппардской кармелитской церкви.

Въ Аугсбургѣ трудился тогда Адольфъ До́вгеръ, изготовившій для Аннинской церкви въ Аннабергѣ престолъ, на которомъ по красно-мраморному грунту изображено было древо родства Іисусова въ фигурахъ известковаго камня; весьма тщательная и нарядная, хотя немного сухая работа.

Другія работы, близко сродственнаго направленія, встрѣчаются гораздо еще ранѣе въ Тюрингенѣ. Только здѣсь не знаемъ мы ваятелей по именамъ. Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ привесть нѣкоторыя скульптуры въ Эр-

[1] О портретной статуѣ мастера см. Шорновъ Kunstblatt 1832 г., № 33. — [2] Сравни Kugler, Kleine Schriften, II, 584 (von Becker's Monographie über Tilman Riemenschneider), и Kunstblatt 1850 г., стран. 25 и 309; 1853, стран. 255.

фуртѣ; двѣ 1467-го года въ тамошней церкви св. Севера: прекрасный горельефъ архангела Михаила надъ однимъ престоломъ и изваянія богато-декорированной каменной купели; потомъ маленькая статуя Мадонны, очень тонко и чисто сработанная, во владѣніи соборнаго декана Вюршмидта. [1]

Столь же свободно развитымъ пошибомъ отличается далѣе одинъ очень знаменательный монументъ, большой надгробный памятникъ императора Фридриха III-го въ храмѣ св. Стефана въ Вѣнѣ. Онъ сработанъ ваятелемъ Никласомъ Лерхомъ изъ Страсбурга и подъ его руководствомъ (1467—1513). Это громадный саркофагъ, на крышкѣ котораго покоится фигура императора; по бокамъ, въ многоличныхъ рельефахъ, изображены восемь основанныхъ императоромъ благочестивыхъ братствъ и сверхъ-того множество другихъ фигуръ отчасти больше только декоративныхъ. Саркофагъ окруженъ прорѣзною балюстрадой, также украшенной статуями. Во всемъ монументѣ этомъ насчитывается болѣе 240-ка фигуръ. — Одновременно съ нимъ изготовлена какимъ-то Мастеромъ Генрихомъ (1481 г.) мраморная также купель для церкви св. Стефана, съ замѣчательными по таланливой обдѣлкѣ рельефными фигурами апостоловъ. — Позже (1523) мастеромъ Конрадомъ Флауэномъ сработанъ большой горельефъ Несенія Креста, помѣщенный снаружи храма, въ одной нишѣ у клироса. Свободное изящество стиля въ драпировкѣ одеждъ какъ будто указываетъ здѣсь болѣе на родственную связь съ швабскимъ искусствомъ. [2] Особенно хвалятъ еще одинъ немного позднѣйшій рельефъ изъ обожженой глины въ церкви св. Георгія въ Винер' Нейштадтѣ (предмѣстьѣ Вѣны). — Рѣзныя двери капуцинской церкви въ Зальцбургѣ взяты изъ одного древнѣйшаго храма и помѣчены 1470-мъ годомъ.

Очень своеобразнымъ и въ высшей степени значительнымъ мастеромъ является въ Швабіи подконецъ 15-го вѣка Іоргъ Зирлинъ Старшій изъ Ульма. [3] Нѣкоторые приписываютъ ему вышеприведенную (по поводу А. Крафта) сѣнь ульмскаго мюнстера, а также украшенную погрудными ликами осьми святыхъ купель этого храма (1470 г.) и пѣвческій аналой (1458 г.), принадлежащій тамошнему обществу искусства и древности. Достовѣрною каменною работой его руки должно признать такъ-называемый «Рыбный Садокъ», рыночный колодезь въ Ульмѣ (1482 г.), изъ середины котораго возвышается украшенная тремя хорошими рыцарскими статуями готическая пирамида. [4] Но превосходнѣйшая его работа — рѣзныя изъ дерева клиросныя сидѣнья въ ульмскомъ мюнстерѣ (1469 и 1474 гг.), которыя, кромѣ разнообразнѣйшихъ архитектоническихъ орнаментовъ, украшены бездною погрудныхъ изображеній языческихъ мудрецовъ и поэтовъ, ветхозавѣтныхъ учителей, апостоловъ и святыхъ угодниковъ, сивиллъ, ветхозавѣтныхъ

[1] Schorn, Ueber altdeutsche Sculptur, etc стр. 15. — [2] Снимки въ сочиненіи Tsischka, Der Stephansdom in Wien рис. 37—40, 24, 42, недостаточны для того, чтобы высказать по нимъ болѣе опредѣлительное суждеиіе о стилѣ и художественной выработкѣ этихъ произведеній. Perger, Der Dom zu St. Stephan in Wien. — [3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, стр 29 и сл., 69 и сл. — Сравни отзывъ Мерца въ Kunstblatt 1845 г., стр. 378. — [4] Thrän, Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein und Holzsculptur in Schwaben.

женъ и христіанскихъ угодницъ. Погрудія эти столько же отличаются полною жизни характеристикой, красотой и граціей, сколько и чрезвычайной свободою изящной работы. Не менѣе замѣчательно устроенное не многимъ ранѣе (1468 г.) на крайнемъ концѣ клироса трехмѣстное сѣдалище, котораго тылевая сторона служитъ доступнымъ для мірянъ престоломъ (Laienaltar). * Напротивъ того, клиросныя сидѣнья въ церкви св. Стефана въ Вѣнѣ, которыя также вздумали было приписать этому отличному мастеру, [1] стоятъ далеко ниже его рѣзца. — Даровитаго послѣдователя нашелъ онъ въ своемъ сынѣ, Іергѣ Зирлинѣ Младшемъ, который сработалъ клиросныя сидѣнья въ монастырѣ Блаубейренѣ (1496 г.), блистательную крышу каѳедры въ ульмскомъ мюнстерѣ (1510), клиросныя сидѣнья въ гейслингенской церкви (1512), и мн. др., быть-можетъ и Христовы Страсти въ семи рельефахъ на порталѣ церкви въ Обердишингенѣ. — На школу Зирлиновъ указываютъ своей красотой и другія клиросныя сидѣнья въ разныхъ мѣстахъ Швабіи. Какъ именитаго мастера, надо присовокупить къ нимъ Генриха Шикгарта изъ Зингена, который сработалъ сидѣнья въ клиросѣ герренбергской фундушевой церкви (1517 г.). Ему же приписываютъ большой рельефный портретъ во весь ростъ, находящійся въ урахскомъ за̀мкѣ.

Другой художникъ, отличившійся по той же части скульптуры, былъ сверстникъ Зирлина старшаго, Симонъ Гайдеръ изъ Констанца. Его рѣзцу принадлежитъ въ констанцскомъ соборѣ рѣзьба по обоимъ створамъ главнаго портала, со сценами изъ исторіи Страстей (1470). [2] — Богатыя каменныя изваянія главнаго портала въ бернскомъ мюнстерѣ работаны Николаемъ Кюнцомъ.

Болѣе изъ-за массы нежели изъ-за стиля приведемъ здѣсь сто рельефовъ по балюстрадѣ хоровъ церкви св. Анны въ Аннабергѣ, законченныхъ въ 1522 г. Ѳеофиломъ Эренфридомъ съ помощью Якова Гельвига и Франца Магдебургскаго, и представляющихъ библейскія сцены и разные возрасты; всѣ они довольно хорошей обдѣлки и выполнены отчасти по мотивамъ А. Дюрера. Такою же почти обдѣлкой отличаются тамъ скульптуры на двери̇̆ въ старую ризницу; гораздо лучше, даже можно-сказать величавы по композиціи и притомъ тщательнѣй по исполненію, такъ-называемыя «Золотыя ворота» (1502—1512?).

Въ часовнѣ при крытомъ ходѣ аугсбургскаго собора есть одинъ престолъ съ рельефами изъ житія Пресв. Богородицы (1540 г.), принадлежащій къ самымъ лучшимъ произведеніямъ того времени. Въ серединѣ же 16-го вѣка возникъ, пожалуй, и прекрасный горельефъ Увѣнчанія Царицы Небесной со внѣшней стороны главной церкви въ Ландсгутѣ. Одна изъ превосходнѣйшихъ могильныхъ плитъ 15-го столѣтія та, которою накрытъ

* Такіе престолы ставились въ фундушевыхъ и монастырскихъ храмахъ по западную сторону лекторія (амвона) и посвящались обыкновенно св. Кресту.

[1] Tsischka, рис. 25—33. — [2] Denkm. deutscher Baukunst am Oberrhein, рис. 1, фиг. 3. — Waagen въ Kunstblatt 1848, № 62.

прахъ императора Лудвига въ церкви пресв. Богородицы въ Мюнхенѣ и надъ которой возвышается чудовидная надстройка.

Изъ числа каменныхъ скульптуръ прирейнскаго края [1] назовемъ энергически обдѣланный надгробный камень архіепископа Дитгера фон' Изенбурга (1482 г.) и чрезвычайно благородный, величаво-простой монументъ каноника Альберта Саксонскаго (1484 г.), въ майнцскомъ соборѣ; изъ памятниковъ ранней поры 16-го столѣтія въ томъ же храмѣ передъ всѣми отличается изяществомъ выраженія и тонкою, хотя нѣсколько условною обдѣлкой монументъ архіепископа Бертгольда фон' Геннеберга (1504 г.); таковы еще монументы архіепископовъ Якова фон' Либенштейна (1508) и Уріила фон' Геммингена (1514). За тѣмъ, величественный надгробный камень архіепископа Якова фон' Зирка (около 1500 г.) въ церкви Пресв. Богородицы въ Трирѣ; менѣе значительно Положеніе во гробъ въ нишѣ той же самой церкви. По изящной и богатой обрамовкѣ въ стилѣ Возрожденія и по чрезвычайно живой, хотя уже и нѣсколько манерной обдѣлкѣ лицевыхъ частей, слѣдуетъ еще указать на памятники архіепископовъ Рихарда фон' Грейфенклау (1525—1527) и Іоанна фон' Мерценгаузена (ум. 1540) въ трирскомъ соборѣ. Болѣе ранней порѣ и почти готическому еще стилю принадлежитъ надгробный камень Рупрехта Пфальцскаго (ум. 1410 г.) въ Святодуховской церкви въ Гейдельбергѣ. — Однимъ изъ благороднѣйшихъ германскихъ произведеній 16-го вѣка предстаетъ могильный памятникъ Іоанна фон' Эльца и его супруги (1548 г.) въ кармелитской церкви въ Боппардѣ. Среди богатой и нарядной архитектуры въ стилѣ Возрожденія заключаетъ онъ разныя рельефныя изображенья, между которыми особенно выдается своей знаменательностью Крещеніе Спасителя; подъ нимъ два чрезвычайно граціозныхъ ангельчика держатъ въ рукахъ блюдо съ головой Крестителя. Той же или по крайней мѣрѣ близко подходящей руки очень нѣжный и прекрасный вообще обѣтный рельефъ (Мадонна съ ангелами и вдателемъ), 1523-го года, въ фундушевой церкви въ Обервезелѣ; тамъ же — въ высшей степени индивидуальная и полная жизни надгробная статуя каноника Лутерна (1515). Нѣсколько отличныхъ могильныхъ памятниковъ 15-го и 16-го столѣтій находится въ Вертгеймской церкви. — Хорошей и достойной также обдѣлки состоящая изъ облыхъ статуй группа распятаго Спасителя, окруженнаго своими близкими и двумя сораспятыми разбойниками на церковномъ дворѣ франкфуртскаго на Майнѣ собора (1509). — Въ вормсскомъ соборѣ и въ прилежащей къ нему часовнѣ св. Николая есть изящный рельефъ съ тремя святыми женами и нѣсколько большихъ нишъ со сценами религіознаго содержанья, — работа одной достопочтенной мѣстной школы, занимающей средину между Адамомъ Крафтомъ и Вейтомъ Штоссомъ. — Замѣчательнымъ изъ щегольскихъ произведеній этого времени представляется прежде бывшій лекторій, а нынѣ подорганный рундукъ Капитолійской церкви въ Кёльнѣ, съ помѣтою 1523-го года; имя мастера, Роландъ, не встрѣчается болѣе нигдѣ. Среди роскошной, дико-

[1] Насчетъ рейнскихъ изваяній см. Kugler, Kleine Schriften, II, 266 и сл., 346 и сл., 736. — Насчетъ вестфальскихъ Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westphalen.

винной обрамовки въ стилѣ Возрожденія размѣщены въ нишахъ съ балдахинами библейскіе рельефы, гербовые медальоны и двадцать двѣ статуэтки такого стиля, который отвѣчаетъ лучшимъ кёльнскимъ картинамъ того времени, но съ примѣсью нѣкоторыхъ новыхъ уже чертъ.

Назовемъ здѣсь въ заключеніе клиросныя сидѣнья [1] въ мюнстерахъ эммерихскомъ (1487 г.), ксантенскомъ, калькарскомъ, базельскомъ и т. д., замѣчательныя въ особенности хорошо-стилизованными, сатирическими иногда фигурами животныхъ, орнаментами и т. п. — Весьма цѣнны и по лицевымъ изображеніямъ сѣдалища въ клиросѣ св. Гертруды въ Лувенѣ, красивѣйшія въ цѣлой Бельгіи.

§ 2. Древоваяніе въ связи съ живописью.

Гораздо болѣе обширные размѣры, чѣмъ въ области самостоятельнаго творчества, принимаетъ нѣмецкая скульптура въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя породила она въ непосредственной или по крайней мѣрѣ ближайшей связи съ живописью. Это по преимуществу большіе напрестольники, обыкновенно покрытые снутри росписной и вызолоченой рѣзьбою, а снаружи сплошной одеждою изъ настоящихъ иконъ, часто размѣщенныхъ по нѣсколькимъ складнымъ крыльямъ или створамъ. Объ общемъ ихъ устройствѣ и эстетическомъ значеніи говорено уже по поводу подобныхъ произведеній въ готическій періодъ, когда они впервые появились на свѣтъ; [2] въ настоящую пору встрѣчаются они гораздо чаще прежняго, и случаи, когда украшеніе престола состоитъ изъ однѣхъ только иконъ, принадлежатъ чуть не къ исключительнымъ: въ самомъ дѣлѣ, бо́льшая часть разсмотрѣнныхъ передъ этимъ произведеній германской живописи находится въ такихъ именно напрестольникахъ, созданныхъ при дѣятельномъ соучастіи обоихъ искусствъ вмѣстѣ. Весь складъ ихъ былъ таковъ, что при обдѣлкѣ скульптуръ должны были болѣе или менѣе равномѣрно прилагаться къ дѣлу и пластическія, и живописныя начала; но естественно, что въ статуяхъ бо́льшей величины, обыкновенно заполнявшихъ среднее звено напрестольника, преобладала пластичность, тогда-какъ въ тѣхъ драматически-выработанныхъ изображеніяхъ, корыя преимущественно размѣщались по боковымъ створамъ, господствовалъ больше законъ живописи; и послѣдній такимъ притомъ образомъ, что, въ качествѣ горельефовъ, они обыкновенно стоятъ на первомъ планѣ вмѣстѣ съ полными статуями. А, съ другой стороны, непосредственное участіе въ нихъ живописи ведетъ, разумѣется, къ тому, что здѣсь довольно ясно отражается характеръ различныхъ школъ этого искусства. Отчасти можемъ мы даже рѣшительно предполагать, что живописецъ, которому принадлежатъ иконы боковыхъ створовъ, руководилъ вмѣстѣ исполненіемъ цѣлаго и заказывалъ скульп-

[1] Многочисленные примѣры у Э. аусм' Верта въ вышеуказанномъ его трудѣ. — [2] Waagen, Deutschland, I, 30 и сл.

туры по своему рисунку, если и не прилагалъ къ нимъ собственной руки; такимъ именно ходомъ дѣла объяснилось бы для насъ и то странное обстоятельство, что мы встрѣчаемъ здѣсь опять до крайности мало художниковъ, названныхъ по именамъ. Не льзя однакожь принять этого за общее правило. Производство тѣхъ частей, которыя занимаютъ главныя мѣста въ цѣломъ, руками второстепенныхъ помощниковъ, — такая аномалія, которая могла быть терпима развѣ въ одиночныхъ только случаяхъ, но едва ли когда составляла господствующее правило; мы, правда, встрѣчаемъ очень много такихъ произведеній, въ которыхъ скульптурныя работы стоятъ по художественности несравненно выше живописныхъ, но зато для насъ вѣдь вполнѣ и ясно, что живописцы были здѣсь только помощниками. — Наконецъ, въ нѣкоторыхъ напрестольникахъ скульптуры обходятся вовсе безъ росписи и безъ всякой даже связи съ живописными образáми. Мы тѣмъ не менѣе ставимъ ихъ однако въ разрядъ вышеозначенныхъ работъ, такъ какъ они дѣлались для той же самой цѣли, да притомъ и здѣсь принципъ живописи заявляетъ себя довольно ясно въ общемъ расположеніи.

Относящіяся къ этому періоду значительныя алтарныя скульптуры [1] (насколько простираются донынѣ наши свѣдѣнія) всего ранѣе находимъ мы въ верхней Германіи, преимущественно въ Швабіи. Онѣ въ сущности отвѣчаютъ всѣмъ характеристическимъ особенностямъ швабской живописной школы, какою она выработалась подъ болѣе или менѣе опредѣленнымъ вліяніемъ Фламандцевъ. Въ качествѣ замѣчательныхъ вещей надо привести здѣсь: престолъ Луки Мозера въ Тифенброннѣ (1431 г.), съ изваяніемъ св. Магдалины, возносимой на небо ангелами. — Скульптуры на престолѣ, росписанномъ тамъ же Г. Шюлейномъ (1468 г.), — Снятіе со Креста, Тѣло Іисуса на лонѣ Матери и разные святые. — Скульптуры на главномъ престолѣ Іаковлевской церкви въ Ротенбургѣ на Тауберѣ, гдѣ боковые створы росписаны Ф. Герленомъ (1466 г.); онѣ представляютъ распятаго Спасителя и шестерыхъ угодниковъ, а надъ ними, въ рѣзномъ балдахинѣ, изображенъ «Се человѣкъ»; въ художественномъ отношеніи онѣ значительно превосходятъ Герленову живопись и, по геніальности замысла, по характерной и благородной постановкѣ фигуръ, по правильной и грандіозной обдѣлкѣ формы, по простому изяществу одеждъ, принадлежатъ къ самымъ первокласснымъ произведеніямъ всего вообще германскаго искусства. (Напротивъ, въ Герленовомъ же престолѣ церкви св. Власія въ Бопфингенѣ рѣзная работа много уступаетъ живописной). Престолъ Честнóй Крови въ той же ротенбургской церкви, съ нерасписанною красками рѣзьбой (въ срединѣ Тайная Вечеря, по боковымъ створамъ Вшествіе Христа въ Іерусалимъ и Страданія на горѣ Элеонской), напоминаетъ скорѣе манеру Шонгауэра. Отличный и также нерасписанный престолъ въ госпитальной церкви тамъ же, съ Увѣнчаніемъ Царицы Небесной посреди, ошибочно приписывается Вейту Штоссу, а въ самомъ дѣлѣ обнаруживаетъ направленіе, болѣе

[1] См. Schorn, Zur Geschichte der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt 1835 г. № 2, и сл. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, стр. 61 и сл. — Grüneisen'а Sendschreiben въ Kunstblatt 1840 г., № 96 и сл.

подходящее къ Гольбейнову. — Хороши также изваянія клироснаго престола Георгіевской церкви въ Нёрдлингенѣ (Распятый Іисусъ посреди святыхъ), 1462-го года, и дарохранительница тамъ же, сработанныя въ 1511—1525 гг., зодчимъ Стефаномъ Вейреромъ и скульпторомъ Ульрихомъ Крейцомъ. — Группа Положеніе Христа во гробъ, въ Михайловской церкви въ Галлѣ, по художественности мало уступаетъ главному престолу въ Ротенбургѣ; также и рѣзьба на главномъ престолѣ блаубёйренской монастырской церкви (иконопись принадлежитъ школѣ Цейтблома, а декоративныя части можно сказать безподобны по богатству и благородному размаху), представляющая Мадонну со святыми, сцены Рождества Христова и Поклоненіе волхвовъ. — Многія другія еще скульптуры, находящіяся въ новомъ берлинскомъ музеѣ, въ собраніяхъ г-на фон' Хиршера во Фрейбургѣ и профессора Душа въ Эхингенѣ на Дунаѣ. — Позднѣйшимъ, но также немаловажнымъ произведеніемъ верхнегерманскаго рѣзца должно назвать одинъ образной кіотъ въ клиросѣ ульмскаго собора, украшенный по боковымъ стѣнкамъ живописью М. Шаффнера (1521 г.); рѣзную на немъ работу дѣлалъ, какъ полагаютъ, Даніилъ Мóухъ изъ Ульма. Какъ относящійся къ тому же художественному направленію, можно еще привести здѣсь большой главный престолъ въ брейзахскомъ мюнстерѣ; онъ содержитъ въ себѣ Увѣнчаніе Царицы Небесной и разныхъ святыхъ и очень славится нѣжностью и законченностью работы; помѣченъ буквами H. L. (Hans Liefrink, Гансъ Лифринкъ?) и 1526-мъ годомъ. [1] — Особенно изященъ рѣзной безъ росписи престолъ въ клиросномъ обходѣ фрейбургскаго въ Брейсгау мюнстера, съ изображеніемъ Радости всѣхъ скорбящихъ. Пожалуй, еще въ половинѣ 15-го вѣка сработанъ нарядно-строгій рельефъ Успенія Богородицы въ церкви св. Леодегара въ Луцернѣ, составлявшій часть большого рѣзного престола. Кромѣ того въ Швейцаріи особенно слѣдуетъ указать на великолѣпный главный престолъ хурскаго собора; сработанный Яковомъ Рёшемъ или Рюшемъ (около 1490 г.), онъ представляетъ одно изъ самыхъ богатыхъ и законченныхъ произведеній благороднѣйшаго верхнегерманскаго стиля.

Разныя другія одежды престоловъ, находящіяся въ церквахъ Сѣверной Швабіи, въ Галлѣ, Гмюндѣ, Нёрдлингенѣ, Гейльброннѣ и такъ далѣе, а равно и въ ихъ окрестностяхъ, выдаютъ напротивъ болѣе слѣды вліяній франконскаго искусства. Здѣсь, особенно въ Нюрнбергѣ, проявляется важная дѣятельность по этой отрасли ваянія въ напрестольникахъ, дѣланныхъ Михаиломъ Вольгемутомъ; большая часть вышеозначенныхъ престоловъ его работы содержатъ въ себѣ такого рода произведенія. Стиль послѣднихъ обличаетъ довольно несомнѣнно, что они исполнены подъ его руководствомъ; тамъ, гдѣ дозволялъ сюжетъ, въ скульптурахъ выступаетъ привлекательнымъ образомъ и изящнѣйшая сторона его направленія, какъ наприм. въ Мадоннѣ и святыхъ угодницахъ, которыми украшенъ главный престолъ Маріинской церкви въ Цвикау (1479 г.). Хорошими, хотя

[1] Grieshaber въ Шорновомъ Kunstblatt 1833 г., № 9.

въ цѣломъ больше ремесленными работами его направленія являются скульптуры престола Реглерской перкви въ Эрфуртѣ. Сродственному съ этимъ направленію принадлежатъ потомъ скульптуры престольной одежды въ церкви св. Ульриха въ Галле на Заалѣ (1488 г.); онѣ изображаютъ Спасителя и Богоматерь съ двумя святыми мужами и двумя угодницами и доходятъ опять до очень высокаго значенья (особенно фигуры святыхъ), тогда какъ иконопись на боковыхъ створахъ только второстепеннаго достоинства. Напротивъ, напрестольникъ маркграфа Фридриха IV-го въ монастырской церкви въ Гейльсброннѣ (около 1500 г.) очень цѣненъ и по скульптурамъ (Поклоненіе волхвовъ, по бокамъ четверо святыхъ, Положеніе во гробъ на престольной дщицѣ), и по иконописи. — Въ другихъ рѣзныхъ образа́хъ, Вольгемутовой же школы, какъ нарочно гонятся за той неизящной стороной его направленія, которая бьетъ на изображеніе пошлаго и гадкаго.

Одинъ напрестольникъ въ часовнѣ Честной Крови бамбергскаго собора, изображающій разставаніе апостоловъ въ облыхъ почти фигурахъ на пейзажномъ фонѣ, отличается тщательнымъ исполненіемъ и благороднымъ выраженіемъ головъ.

Отличнымъ рѣзчикомъ иконъ, послѣ Михаила Вольгемута, является въ Нюрнбергѣ Вейтъ Штоссъ изъ Кракова (4447—1542). Художникъ этотъ замѣчателенъ своеобразно-нѣжною, простодушною граціей, которая сообщаетъ привлекательный отпечатокъ особенно женскимъ его фигурамъ; онъ не свободенъ однакожь отъ манерности и, стараясь избѣжать старобытной прямизны въ складкахъ драпировки, впадаетъ здѣсь обыкновенно въ какую-то пречудную скомканность. Ему принадлежатъ большія лицевыя четки въ церкви св. Лоренца въ Нюрнбергѣ (1518 г.), которыя находясь свободно на вѣсу, представляютъ фигуры благовѣствующаго ангела и Маріи Дѣвы и сверхъ того въ особыхъ изображеніяхъ — такъ-называемыя семь радостей Богородицы. Далѣе, большое Распятіе съ Маріею и Іоанномъ въ церкви св. Зебальда (1526 г.); одежда бывшаго главнаго престола въ верхней приходской церкви въ Бамбергѣ, со сценами изъ жизни Спасителя и Богородицы (1523), находящаяся теперь подъ органами той же церкви; «Се человѣкъ» въ монастырскомъ храмѣ въ Гейльсброннѣ, и мн. др. — Вейтъ Штоссъ выступаетъ въ Нюрнбергѣ только уже вначалѣ 16-го столѣтія; [1] первое же его образованіе и самая цвѣтущая пора его художнической дѣятельности кажется принадлежатъ родной его странѣ, гдѣ любовь Ягеллонидовъ къ пышности и къ искусству дѣйствительно могла возбудить живое участіе къ художественнымъ произведеніямъ. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчателенъ большой престолъ Богородицкой церкви въ Краковѣ (1472—84),

[1] Чему предшествовала впрочемъ засвидѣтельствованная актами временная побывка тамъ въ 1486—88 или 89 годахъ. Отличный проектъ гробницы св. Зебальда, съ помѣтою 1488-го года, принадлежащій профессору Гейделоффу и сообщенный имъ въ его Ornamentik des Mittelalters, приписывается Вейту Штоссу безъ всякаго повидимому основанія. См. Schuchardt въ Deutsches Kunstblatt 1855, стр. 126. Нижняя часть расположена въ томъ точно видѣ, въ какомъ послѣ была выполнена П. Фишеромъ; но вверху предполагалась высокая архитектурная сѣнь, отъ которой вѣроятно отказались по дороговизнѣ. Сравни извѣстія Наглера въ Kunstblatt 1847 г., № 36. (Другіе отзывы тамъ же 1846 г., № 11).

котораго рѣзьба изображаетъ въ серединѣ Увѣнчаніе Царицы Небесной (колосальное), а по бокамъ — библейскія сцены; также еще надгробный монументъ короля Казимира (1492 г.) въ тамошнемъ соборѣ, — богатый саркофагъ со статуей покойнаго подъ сѣнью или балдахиномъ на колоннахъ, все это гранитное; наконецъ сидѣнья для членовъ городской ратуши въ клиросѣ Богородцкой церкви (1495 г.). Менѣе достовѣрна принадлежность ему рѣзного по дереву Іоанна Крестителя съ рельефными сценами изъ его жизни, въ соборѣ, и каменнаго рельефа на одномъ домѣ въ Краковѣ, — Христосъ на Элеонской горѣ. При этомъ случаѣ кстати упомянуть, что верхневенгерскіе города у подошвы Карпатовъ (бывшіе тогда подъ польскимъ владычествомъ), особенно церкви св. Іакова въ Лёйтшау и св. Эгида въ Бартфельдѣ, очень богаты рѣзными престолами, подобными приведеннымъ выше, и что тамъ встрѣчаются иногда такія произведенія, которыя превозносятъ похвалами. [1]

На ряду съ Вейтомъ Штоссомъ трудились тогда въ Нюрнбергѣ и другіе мастера по иконорѣзной части, какъ свидѣтельствуютъ, кромѣ нѣсколькихъ рѣзныхъ престоловъ въ церкви св. Іакова, въ сосѣднемъ монастырѣ Гейльсброннѣ и мн. др. мѣст., особенно одна чрезвычайно удачная статуя Мадонны, отличающаяся высокимъ благородствомъ и чистою красотой; она вѣроятно принадлежала къ группѣ какого-нибудь Распятія, а теперь находится въ городской галереѣ (въ домѣ Ландаускихъ Братьевъ). Тамъ же деревянная доска со множествомъ рельефныхъ фигуръ (лицевыя четки, Страшный Судъ, житіе Богородицы, святые и проч.) въ отличнѣйшемъ стилѣ конца 15-го столѣтія, прекрасныхъ по расположенію и выполненью. — Самымъ знаменательнымъ образцомъ перехода отъ направленія нюрнбергской школы къ итальянской манерѣ — перехода, представляемаго въ живописи Георгомъ Пенсомъ — можетъ служить напрестольникъ больничной церкви въ Ротенбургѣ на Та́уберѣ, гдѣ первое мѣсто дано Увѣнчанію Царицы Небесной. Росписи нѣтъ здѣсь вовсе ни какой. — Сюда относится престолъ рудокопнаго цеха (1521 г.) въ Аннинской церкви въ Аннабергѣ, котораго росписная рѣзьба изображаетъ житіе Пречистой Дѣвы (иконы наружныхъ створовъ выполнены отчасти по мотивамъ Дюрера, въ Грюневальдовскомъ родѣ). Тамъ есть и еще одинъ хорошій рѣзной престолъ, съ изображеніями подобнаго же содержанья.

Въ числѣ рейнскихъ этого рода работъ, [2] занимающихъ по внутренней цѣнности обыкновенно лишь второе мѣсто, одною изъ важнѣйшихъ должно назвать напрестольникъ церкви въ Кла́упенѣ, по сосѣдству отъ Трира, съ его удачными и характерно-живыми изображеніями Страстей (второй половины 15-го столѣтія); позже, но въ сродственномъ, хотя и гораздо низшемъ стилѣ алтарные кивоты въ мерльской церкви и въ храмѣ св. Мартина въ Мюнстермайфельдѣ. Къ началу 16-го вѣка относятся между прочимъ

[1] См. Шорновъ Kunstblatt 1837 г., № 100. Снимки въ Mittheilungen der k. k. Central-Commission zu Wien. 1860. — [2] См. Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, 168 и сл. Сравни стран. 164. 181, 346, 417 и сл. — Много стилистически-вѣрныхъ снимковъ въ вышеприведенной книгѣ Э. аус'м Веэрта.

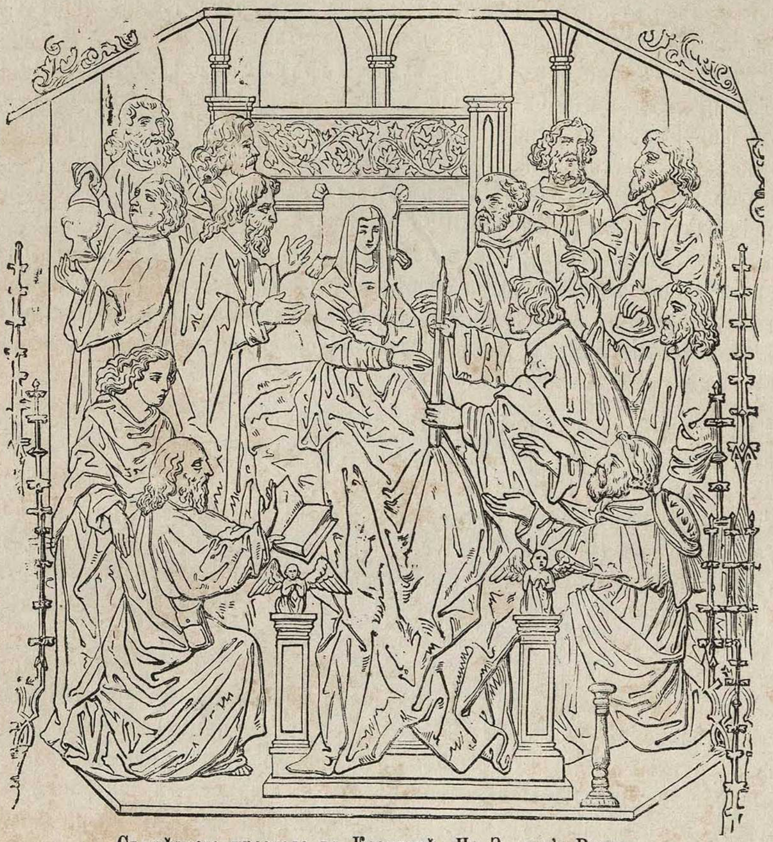
перемѣщенныя и забѣленныя теперь скульптуры главнаго престола въ аденауской церкви, изъ числа которыхъ статуэтки апостоловъ, какъ ни мало онѣ закончены, представляютъ однакожь самые величавые и благородные мотивы въ постановкѣ, жестахъ и драпировкѣ. По престолу св. Эвергизиля Петровской церкви въ Кёльнѣ группы Страстей Христовыхъ, дѣланныя почти вольно отъ руки и скученныя одна надъ другою, выполнены съ большой реалистической живостью въ подробностяхъ. Большой рѣзной престолъ въ сѣверномъ боковомъ придѣлѣ эйскирхенской (Euskirchen) церкви также представляетъ библейскія и легендарныя сцены со множествомъ мелкихъ фигуръ, но въ игривомъ болѣе характерѣ. Тяжелый и загромозженный, грубо-натуралистическій способъ изображенія обнаруживается въ рѣзьбѣ одного большого престола въ кёльнскомъ соборѣ, взятаго изъ церкви Санта Марія ад' градусъ (около 1530, съ исторіей І. Христа, въ главныхъ нишахъ представлены Страсти); одинъ изъ двухъ напрестольниковъ цюльпихской церкви выдаетъ уже зачатки совсѣмъ новой манеры. — Другіе рѣзные престолы, сѣни и т. п. находимъ въ пфальцельской церкви (близъ Трира), въ Елисаветинской въ Марбургѣ, въ соборѣ и въ Маріинской церкви во Франкфуртѣ на Майнѣ.

Въ нѣмецко-австрійскихъ земляхъ есть множество отличныхъ работъ въ этомъ родѣ: прежде всего въ Тиролѣ въ церквахъ мѣстечка Ланы, близъ Мерана, въ Риднаунѣ (1509 г.), въ Вейсенбахѣ (вѣроятно руки́ Михаила Пахера изъ Брунекена); потомъ въ Верхней Австріи въ Санкт' Вольфгангѣ (его же, 1481 г.), [1] въ Галльштадтѣ, руки́ Леонгарда Астля, оба послѣдніе напрестольника съ живописью по боковымъ створамъ, о которыхъ было уже говорено (II, 429); въ Нижней Австріи въ Марія Лаахѣ, въ Хейлигенблутѣ и въ церкви мѣстечка Мауэръ. — Упомянемъ здѣсь сверхъ-того объ одномъ очень обширномъ произведеніи, которое находится въ граупенской городской церкви (въ сѣверной Богеміи). По тремъ балконамъ надъ святою лѣствицей (scala santa) изображенъ здѣсь въ полноростныхъ фигурахъ выводъ осужденнаго Христа передъ толпу народа; высокое достоинство Искупителя стоитъ въ живѣйшемъ контрастѣ съ дикимъ буйствомъ народныхъ группъ, выраженнымъ мастерски и въ полнохарактерномъ разнообразіи. Вся манера, самый даже колоритъ, напоминаютъ особенно Голландца Луку Лейденскаго и его послѣдователей. [2] — Рѣзные престолы богемскихъ мастеровъ встрѣчаются между прочимъ въ Збраславѣ и въ Моравіи въ Адамсталѣ (1515 г.), послѣдній — работы Андрея Моргенштейна, родомъ Богемца.

Производство рѣзныхъ престоловъ было не менѣе распространено и въ нижней Германіи. Рѣзьба на томъ напрестольникѣ въ Ферберовской часовнѣ церкви св. Маріи въ Данцигѣ (Распятіе съ осьмью небольшими сценами Страстей Христовыхъ), о которомъ сказано выше и который вѣроятно идетъ изъ Калькара, говорятъ очень похожа на рѣзьбу въ церквахъ каль-

[1] Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreich. Kaiserstaates, рис. 19 и стр. 129.
[2] Wach въ Шорновэмъ Kunstblatt 1833 г., № 2.

карскихъ и ксантенскихъ. [1] Позднѣйшему періоду калькарской школы принадлежитъ рѣзная отдѣлка престола въ тамошней Рейнгольдовской часовнѣ (1516 г.). — Множествомъ такихъ работъ обладаетъ потомъ Вестфалія, и нѣкоторыя изъ нихъ поистинѣ превосходны; къ числу важнѣйшихъ отно-



Съ рѣзного престола въ Ксантенѣ. По Э. аус'м-Веэрту.

сятся: престолъ церкви въ Геммерде, изготовленный, какъ гласитъ надпись, въ 1483 г. брауншвейгскимъ мастеромъ Конрадомъ Боргетрикомъ; два самыхъ колосальныхъ напрестольника, о двойныхъ боковыхъ створахъ, въ Петровской церкви въ Дортмундѣ и въ церкви сосѣдняго мѣстечка Шверте (1523 г.); хорошія работы въ этомъ родѣ, одна въ ринернской церкви (Rhynern), другая 1509 г. въ церкви св. Николая въ Билефельдѣ, и третья, выполненная въ 1525 г. Гинрикомъ Станвё-

[1] См. Passavant, Nachrichten über Danzig's Kunstwerke, Kunstblatt 1847 г., № 33 и 35. — Собственно о калькарскихъ престолахъ у Э. аус'м-Веэрта въ указанномъ сочиненіи и въ Kölner Domblatt I, № 37 и сл.

ромъ для энгерской церкви; всѣхъ лучше богатый, большой главный престолъ приходской церкви во Вреденѣ, замѣчательный притомъ вполнѣ сохранившеюся позолотой и живописью. [1] — Другія важныя вещи находятся въ Помераніи. [2] Характеристическая особенность ихъ та, что рѣзная работа почти сплошь выступаетъ въ нихъ съ бо́льшимъ художественнымъ значеніемъ нежели иконопись, и что, поэтому, очевидно не живописцы были здѣсь главными руководителями, хотя, надобно сказать, роспись скульптуръ произведена вообще съ тонкимъ стилистическимъ чувствомъ. Вслѣдъ за превосходными работами готическаго стиля, которыя мы прежде видѣли въ Помераніи, являются многочисленныя другія, съ явнымъ отпечаткомъ новаго уже направленія. Вопервыхъ дейельсдорфскій престолъ, еще близко подходящій къ тому мастерскому произведенію, котораго художественности удивлялись мы въ сосѣднемъ Трибзеэ (II, 158). Къ старѣйшимъ также работамъ этого рода относятся тѣ, которыя напоминаютъ манеру вестфальской живописной школы, особенно въ томъ видѣ, какой приняла она въ иконахъ Яренуса; таковъ наприм. большой главный престолъ Николаевской церкви въ Штральзундѣ, представляющій Распятіе, другія сцены Страстей Христовыхъ и т. п., съ тою только разницей, что въ изображеніи здѣсь всетаки болѣе сдержанности и чувства мѣры, чѣмъ у Яренуса. — Другія можно приравнять къ живописнымъ работамъ Нюрнбергца Адама Крафта; наприм. алтарный кивотъ съ Положеніемъ во гробъ въ Маріинской церкви въ Грейфсвальдѣ и превосходные (но къ сожалѣнію нѣсколько поврежденные) рельефы одежды большого престола въ предсѣніи икермюндской церкви (Ueckermünde), представляющіе исторію Страстей. — Скульптуры главнаго престола Маріинской церкви въ Кёслинѣ, Мадонна и святые, уподобляются въ стилѣ произведеніямъ Вольгемута; работа вообще ремесленническая, но образованіе лицъ — чрезвычайно грандіозной, истинноклассической возвышенности и чистоты. — Наибольшая же часть рѣзныхъ престоловъ въ Помераніи отвѣчаетъ направленью Вейта Штосса, при чемъ однако не льзя не замѣтить многія разности. Сюда относятся престолы Іаковлевской церкви въ Штральзундѣ; очень наивно и игриво обдѣланный главный престолъ въ церкви св. Николая въ Анкламѣ (Распятіе и т. д.); престолы Маріинской церкви тамъ же, изъ которыхъ особенно одинъ, представляющій родство Іисуса, привлекателенъ гдѣ нѣжностью и достоинствомъ, а гдѣ и фантастическимъ юморомъ; престолы Маріинской же церкви въ Кольбергѣ, и т. д. Въ послѣдней этой церкви есть большое, совершенно въ томъ же родѣ обдѣланное паникадило (1523 г.), котораго изваянія, особенно двѣ главныя фигуры, Мадонна и Креститель, передаютъ въ изящномъ достоинствѣ Штоссовскій стиль. (Эти сходства съ нюрнбергскими художниками отнюдь не должны однако вести къ догадкамъ о непосредственномъ вліяніи со стороны Нюрнберга). Началу же 16-го столѣтія принадлежатъ

[1] Lübke въ вышеприведенной книгѣ, стр. 388, 397 и проч. — [2] См. подробныя извѣстія въ моей Pommersche Kunstgeschichte, стр. 206—221. (Kugler, Kleine Schriften, I, 796 и сл.). Дальнѣйшія свѣдѣнія сообщаетъ Гассельбергъ въ Deutsches Kunstblatt 1855 г., стр. 55.

отличные во всѣхъ отношеніяхъ престолы церквей въ Ваазе (на Умманцѣ, смежномъ съ Рюгеномъ островкѣ) и въ Бредвишѣ близъ Гриммы, равно какъ и еще одинъ очень хорошій простолъ въ эйксенской церкви (невдалекѣ отъ Трибзеэ).

Какъ на весьма значительное произведеніе должно наконецъ указать на большой рѣзной престолъ въ клиросѣ шлезвигскаго собора, сработанный



Съ Брюггеманова престола въ шлезвизскомъ соборѣ. По Бѣнделю.

Гансомъ Брюггеманомъ (1515—1521). [1] Содержаніе многочисленныхъ изображеній относится преимущественно къ исторіи Страстей; нѣтъ нигдѣ ни росписи, ни позолоты. Замыселъ грубовато-натуралистиченъ, но необыкновенно оживленъ; народныя сцены выработаны съ юмористической бойкостью, болѣе идеальныя фигуры возведены изъ этого направленія къ полнохарактерной, величавой даже силѣ. Композиціи расположены вообще жи-

[1] Мастерскіе, рисованные перомъ по камню снимки въ изданіи: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann; gez. von C. Chr. A. Böhndel.

вописно, но въ то же время каждая фигура въ частности обдѣлана удачно и съ пластической стороны. Гансу Брюггеману приписываютъ сверхъ-того остатки одной сѣни въ гузумской церкви и алтарь приходской церкви въ Зегебергѣ; послѣдній, съ росписью и позолотой, кажется принадлежитъ къ юношескимъ трудамъ мастера. — Въ Лузаціи (Лужицѣ) таммендорфская церковь (Кроссинскаго округа) обладаетъ превосходно вырѣзанною изъ дерева группою Положенія во гробъ. — Въ мекленбургскихъ церквахъ доберанской и св. Николая въ Ростокѣ есть также рѣзные престолы.

§ 3. Бронзовое дѣло. [1]

Существенную отчасти разность стилистическихъ особенностей противъ всей остальной германской пластики представляетъ большинство нѣмецкихъ бронзовыхъ работъ этого періода, особенно же тѣхъ, которыя дѣлались художническимъ семействомъ Фишеровъ въ Нюрнбергѣ. Мы прежде уже замѣчали, что до самой глубины 15-го столѣтія нѣмецкія бронзы сохраняли типъ готическаго стиля, хотя бы и въ видѣ ремесленныхъ только повтореній, не болѣе. За разработку этого типа принимаются теперь съ обновленнымъ сознаніемъ, преобразуя его въ частностяхъ соотвѣтственно духу той эпохи, а потомъ, при день ото дня возростающемъ усвоеніи античныхъ элементовъ, развивая его уже и своебытно, на новый совсѣмъ ладъ. Нѣсколько мастерскихъ произведеній, возникшихъ даже и при такихъ условіяхъ, служатъ явнымъ свидѣтельствомъ тому, что будь только обстоятельства времени благопріятны сплошь-непревывному развитію германскаго искусства, для него конечно также открылся бы путь къ достиженію высшей степени художественной законченности.

Очень знаменательна для вышеуказаннаго перехода отъ готическаго пошиба бронзовая купель (или, точнѣе, крещальная чаша) въ виттенбергской городской церкви, сработанная въ 1457 Германомъ Фишеромъ (старшимъ) изъ Нюрнберга. [2] Она украшена фигурами апостоловъ, которыя не имѣютъ собственно ни какой высшей художественной цѣны, но тѣмъ не менѣе обличаютъ стремленіе вдохнуть новую жизнь въ старозавѣтные типы; у иныхъ проглядываютъ даже (въ драпировкѣ одеждъ) мотивы, напоминающіе антикъ, — нѣчто въ родѣ возврата къ тому далекому прошлому, которое дѣйствительно соединяло нѣкогда готическія формы съ антикомъ.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 86. — [2] Schadow, Wittenberg's Denkmäler, рис. А.— Сравни Куглеровы замѣтки въ Museum, Blatt für bild. Kunst, 1837 № 5, стр. 37. Kugler, Kleine Schriften, I, 454 и сл. — О находящихся въ рёмгильдской церкви (въ Саксен' Мейнингенѣ) бронзовыхъ монументахъ геннебергскимъ графамъ Генриху VIII (сработанъ съ 1507 по 1510) и Оттону IV (до 1500) см. Kugler, Kleine Schriften, II, 648 и сл., гдѣ объ нихъ говорится впрочемъ какъ о произведеніяхъ Фишеровской литейни, а не какъ о композиціяхъ Петра Фишера. — Тамъ же, на стр. 659, подобное же отношеніе принимается для памятника курфиршту Іоанну Цицерону въ Берлинскомъ соборѣ (1530 г., съ именемъ Іоанна Фишера).

Несравненно важнѣе тѣ бронзовыя работы, которыя произвелъ сынъ названнаго сейчасъ художника, Петръ Фишеръ.[1] (Онъ сталъ мастеромъ въ 1489 г., а умеръ въ 1529). Значительнѣйшее изъ извѣстныхъ намъ раннихъ его произведеній — надгробный памятникъ архіепископа Эрнста Магдебургскаго, въ магдебургскомъ соборѣ (оконченный въ 1495 г., а не въ 1497-мъ, какъ обыкновенно утверждаютъ).[2] Это большой саркофагъ, на крышкѣ котораго покоится фигура архіепископа; по бокамъ изображены апостолы, двое святыхъ, и пущены многоразличныя украшенія. Художникъ отступаетъ здѣсь отъ скульптурнаго стиля своего отца, да не подходитъ и къ стилю собственныхъ позднѣйшихъ работъ своихъ; это ни дать, ни взять — рѣзкая, угловатая манера, какую ввелъ о ту пору въ Нюрнбергѣ преимущественно Адамъ Крафтъ. Въ такомъ же родѣ обдѣлано, говорятъ, и второе произведеніе Петра Фишера, надгробная плита епископа Іоанна бреславскаго въ Пегарелленской часовнѣ тамошняго собора (1496 г.). Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что даже и даровитый мастеръ, уступая общему вкусу окружавшей его толпы, покинулъ такимъ образомъ на нѣкоторое время предначертанное ему изначала направленіе. Первый изъ приведенныхъ нами памятниковъ относится во всякомъ случаѣ уже къ зрѣлымъ его лѣтамъ; не безъ основанія можно полагать, что онъ еще до этого примкнулъ къ отцовскому стилю; и если, какъ вообще думаютъ, дѣйствительно ему принадлежитъ надгробная плита епископа бамбергскаго, Генриха III-го, въ тамошнемъ соборѣ, то и здѣсь виденъ еще способъ обдѣлки, болѣе подходящій къ готическому стилю, нежели къ той угловатой манерѣ Нюрнбергцевъ; (конечно, страннымъ остается при этомъ то обстоятельство, что изготовленіе этой плиты совпадаетъ по времени съ трудами Петра Фишера надъ магдебургскимъ монументомъ). Та же почти манера замѣчается и въ двухъ другихъ надгробныхъ плитахъ бамбергскаго собора: въ плитѣ епископа Вита I-го (ум. въ 1503 г.), также приписываемой Петру Фишеру, и въ другой — епископа Георга II, которая рѣшительно принадлежитъ его рѣзцу.[3] — Вслѣдъ за сейчасъ названной плитой идетъ большая уже работа, на которой преимущественно и зиждется слава художника, — такъ-называемая Зебальдова гробница въ церкви этого святого въ Нюрнбергѣ (1506—1519). Здѣсь, вполнѣ освободившись отъ прежней угловатости, онъ рѣшительно обращается опять къ готическому стилю и старается вмѣстѣ съ тѣмъ развить послѣдній далѣе усвоеніемъ ему античныхъ элементовъ. Гробница Зебальда въ главныхъ своихъ частяхъ состоитъ изъ саркофага, сдѣланнаго еще въ 14-мъ столѣтіи; изъ цоколя, украшеннаго бездною пластическихъ изображеній, особенно рельефныхъ сценъ изъ житія святого, и изъ объемлющей все это большой сѣни на осьми столпахъ, въ пятнадцать футовъ вышиною; по столпамъ изсѣчены фигуры дванадесяти апостоловъ, а надъ ними, въ нѣсколько меньшемъ размѣрѣ, фигуры двѣнадцати пророковъ. Уже въ архи-

[1] Die Nürnberger Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Сравни M. M. Mayer, Des alten Nürnberg's Sitten und Gebräuche, II, 29 и сл. — Schadow, Wittenberg's Denkmäler. — [2] Cantian, Ehernes Grabmal des Erzbisch. Ernst von Magdeburg etc. — [3] Всѣ три плиты срисованы у Геллера въ Beschreibung der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg.

тектоническихъ частяхъ памятника, особенно въ вѣнчающихъ его пирамидальныхъ сѣняхъ, замѣтенъ рѣшительный возвратъ къ старинѣ, и именно къ готическому стилю въ первобытномъ (еще не вполнѣ развитомъ его видѣ); обдѣлка, правда. совершенно свободная, и въ частностяхъ очень геніально связаны здѣсь съ готикой разные полуантичные элементы итальянской архитектуры. Изъ скульптуръ особеннаго вниманія заслуживаютъ апостольскія статуи; онѣ обдѣланы прямо во вкусѣ нѣмецко-готической скульптуры, такъ что мѣстами проглядываютъ въ нихъ даже и недостатки послѣдней, какъ наприм. картонность многихъ положеній, извѣстная сухость въ складкахъ одеждъ; однакожь при этомъ онѣ полны характера, величія и идеальнаго достоинства. Въ рельефахъ изъ житія св. Зебальда коренная готическая форма сливается весьма счастливо съ античными мотивами, и это не мѣшаетъ имъ въ то же время быть полными самой свѣжей, чистой и наивной жизни. Въ другихъ, фигурахъ, отчасти съ символическимъ значеніемъ (изъ которыхъ многія непосредственно представляютъ лица античнаго миѳа), отчасти въ геніяхъ, оживляющихъ всю композицію, отчасти наконецъ въ такихъ вещахъ которыя имѣютъ чисто-декоративныя цѣли, еще яснѣе выступаетъ направленіе къ антику, хотя правда не вездѣ равно успѣшно и отнюдь не въ формѣ внѣшняго только подражанія. Въ выполненіи этой работы участвовали пять Фишеровыхъ сыновей; болѣе точное изслѣдованіе, нежели какое произведено до сихъ поръ, быть-можетъ дало бы намъ возможность различить руку каждаго изъ участниковъ. [1]

Какъ позднѣйшія и отчасти болѣе еще законченныя произведенія Петра Фишера, слѣдуетъ за тѣмъ назвать: превосходный рельефъ, — Христосъ у сестеръ Лазаря, — прежде въ старой приходской церкви въ Регенсбургѣ, а теперь въ тамошнемъ соборѣ, обрамленный архитектурой новофлорентинскаго стиля и своимъ общимъ характеромъ напоминающій Л. Гиберти (1521 г.); — рельефъ Снятія со Креста въ церкви св. Эгидіи въ Нюрнбергѣ, работа низшаго достоинства, вѣроятно только изъ мастерской этого художника, а не его собственная (1522 г.); —рельефъ Увѣнчаніе Царицы Небесной, изсѣченый въ память Г. Годена (умерш. въ 1521 г.) и существующій въ двухъ экземплярахъ, изъ которыхъ одинъ въ замковой церкви въ Виттенбергѣ, другой — въ эрфуртскомъ соборѣ, — работа, удивительно законченная во всѣхъ почти частяхъ своихъ и гдѣ готическая форма является уже чрезвычайно величаво развитою въ уровень античнымъ образцамъ; — памятникъ кардинала Альбрехта Бранденбургскаго

[1] Изъ снимковъ съ Зебальдова гроба приведемъ здѣсь только слѣдующіе: видъ цѣлаго, гравир. Рейнделемъ; рядъ листковъ, также Рейнделева рѣзца, на которыхъ преимущественно изображены апостолы и упомянутые рельефы; и листъ декоративныхъ фигуръ въ вышеназванномъ сочиненіи о нюрнбергскихъ художникахъ. — Къ мѣстнымъ любителямъ искусства часто обращались съ вызовомъ издать объ этомъ памятникѣ обширный трудъ, который воспроизводилъ бы хоть по крайней мѣрѣ въ легко-оттѣненныхъ очеркахъ и въ удовлетворительномъ размѣрѣ, какъ цѣлый его составъ, такъ и всѣ отдѣльныя изображенія, а равно и прекрасные архитектоническіе детали. Въ Италіи всегда оказывалась готовность на жертвы для осуществленія такихъ близкихъ къ чести отечества предпріятій, и конечно это одна изъ важнѣйшихъ причинъ, почему мы всѣ почти знаемъ итальянское искусство лучше нежели свое родное.

въ фундушевой церкви въ Ашаффенбургѣ (1525 г., сооруженный ему стало-быть еще заживо); — памятникъ курфирста Фридриха Мудраго, въ за́мковой церкви въ Виттенбергѣ (1527 г.): фигура этого государя, полная высокой жизненности, изваяна въ самомъ благородномъ стилѣ, а ниша, въ которой она стоитъ, отличается подлинно изящною и притомъ художественно-свободною обдѣлкой античной архитектурной формы; — маленькая статуя Аполлона, въ собраніи нюрнбергской художественной школы, немного терпкая въ формахъ наготы, но полная юношеской силы и совершенно свободная въ движеніи (на подножіи 1532-й годъ выставленъ уже по смерти мастера); — наконецъ маленькая же, но не менѣе замѣчательная бронзовая плита съ Орфеемъ и Эвридикою, въ берлинской кунсткамерѣ. [1]

Чтобы объяснить себѣ, отчего въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Петра Фишера встрѣчаются полуантичные элементы, считали нужнымъ предполагать многократно повторенныя путешествія его въ Италію. Не беремся рѣшить, такъ ли это было на дѣлѣ. Но знаемъ изъ хорошаго источника, [2] что старшій сынъ его, Германъ Фишеръ (называемый, въ отличіе отъ дѣда, Младшимъ), подлинно совершилъ путешествіе въ Италію и привезъ съ собой оттуда много этюдовъ, которые понравились отцу и послужили меньшимъ братьямъ для упражненія. Кажется, и этого вполнѣ достаточно для объясненія сейчасъ приведенной черты, не говоря уже о томъ, что итальянскія вліянія могли дѣйствовать на Петра Фишера и другими еще, косвенными путями. Рѣзцу Германа Фишера младшаго принадлежитъ отличный памятникъ курфирсту Іоанну въ за́мковой церкви въ Виттенбергѣ (1534 г.); въ общемъ расположеніи, онъ похожъ на памятникъ, сработанный отцомъ, но все-таки уступаетъ ему въ достоинствѣ стиля. Одинъ изъ меньшихъ братьевъ, Іоаннъ Фишеръ, изваялъ большой бронзовый рельефъ Мадонны въ фундушевой церкви въ Ашаффенбургѣ (1530 г.). — Кромѣ родственниковъ Петра Фишера, даровитымъ ученикомъ его и послѣдователемъ слыветъ еще Панкратій Лабенвольфъ; ему приписываютъ такъ-называемаго гусятника на одномъ колодцѣ позади Богородицкой церкви въ Нюрнбергѣ, — бронзовую фигуру мужика, съ парою гусей подъ мышками, которая замѣчательна юмористическою правдою обдѣлки. — Хорошему современнику Петра Фишера принадлежитъ бронзовый памятникъ Антона Кресса въ нюрнбергской же церкви св. Лоренца (1513 г.).

Въ заключеніе надобно еще упомянуть о тѣхъ бронзовыхъ статуяхъ, которыми въ дворцовой церкви въ Иннспрукѣ окруженъ на извѣстныхъ разстояніяхъ надгробный монументъ императора Максимиліана І-го. [3] Кажется, всѣ онѣ отлиты въ первой половинѣ 16-го вѣка; первый зачинъ въ этомъ

[1] При этомъ случаѣ укажемъ ни одинъ прекрасный бронзовый рельефъ надъ гробомъ Джакопо Суріани въ церкви Санто-Стефано въ Венеціи (влѣво отъ главнаго портала), представляющій Мадонну между двухъ святыхъ и вдателей и занимающій очень любопытнымъ образомъ середину между произведеніями семьи Ломбарди и Петра Фишера. Превосходною, во всякомъ случаѣ нѣмецкою работой должно пркзнать бронзовый рельефъ Мадонны со святыми и вдателемъ надъ гробомъ кардинала Фридриха въ краковскомъ соборѣ, 1510-го года. — [2] I. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg. — [2] Литографированы Шедлеромъ.

дѣлѣ документально принадлежитъ Георгу Зессльшрейберу, а главными участниками въ его выполненіи именуются Стефанъ и Мельхіоръ Годль (1535 г.), да Гансъ Ленденштраухъ; нѣтъ ни какихъ ближайшихъ извѣстій о Григоріи Лёффлерѣ, которому обыкновенно приписываютъ эту работу. Въ «серебряной часовнѣ» этой церкви стоятъ тридцать двѣ статуи, почти въ половину естественнаго роста, представляющія святыхъ и членовъ габсбургскаго рода, и повидимому предназначавшіяся сначала непосредственно окружать саркофагъ; при своебразно укороченныхъ пропорціяхъ, онѣ выгодно отличаются незатѣйливой простотою стиля и достоинствомъ постановки. Между столпами церкви размѣщены двадцать восемь колосальныхъ статуй средневѣковыхъ героевъ, а также и предковъ габсбургскаго дома. На нихъ есть помѣты годовъ, отъ 1513 до 1535-го; сравнительно раннія изъ этихъ работъ спокойно и просто изящны, другія по крайней мѣрѣ очень хороши, но большая часть остальныхъ, и особенно позднѣйшія, манерны до нестерпимости. Чрезвычайно много старанія и не мало фантазіи потрачено однакожь на декорацію костюмовъ, преимущественно на пестрое турнирское убранство мужчинъ. — Между обоими рядами послѣдней череды статуй высится самый памятникъ, съ которымъ онѣ въ связи. Въ существенныхъ частяхъ своихъ онъ сработанъ ваятелемъ Александромъ Колиномъ изъ Мехельна (1526—1612 гг.) во второй половинѣ 16-го вѣка. Это огромный саркофагъ; на крышѣ колѣнопреклоненная бронзовая статуя императора, по бокамъ двадцать четыре мраморныхъ рельефа со сценами изъ его исторіи. Въ работахъ этихъ хвалятъ необыкновенную тщательность; но онѣ довольно незначительны по духовному своему содержанію, ктому же плоски и безеффектны въ живописномъ распорядкѣ, да непластично и выполнены. — Наконецъ, превозносятъ еще похвалами отлитый въ половинѣ 16-го вѣка крещальный сосудъ въ эммерихскомъ мюнстерѣ (чаша на трехъ сиренахъ, фигуры крышки поновѣе). [1]

При этомъ случаѣ надо упомянуть и о продолжавшемся еще производствѣ тѣхъ рѣзныхъ бронзовыхъ надгробныхъ плитъ, которыхъ достаточное число сохранилось и изъ этого періода въ Германіи, во Франціи, въ Англіи и въ другихъ странахъ, но едва ли что-нибудь равноцѣнное строгимъ и изящнымъ работамъ 14-го столѣтія; вторженіе реализма должно было подѣйствовать на эту отрасль скульптуры почти такъ же, какъ подѣйствовало оно на живопись по стеклу. Быть-можетъ превосходнѣйшая изъ этихъ плитъ та, которою накрытъ гробъ бургомистра Берка въ Маріинской церкви въ Любекѣ (1521 г.); просто хороша надгробная плита кардинала Кузы (1488 г.), въ часовнѣ госпиталя въ Кюсѣ на Мозелѣ; ниже достоинствомъ склепанная изъ двѣнадцати кусковъ плита герцога Гергарда юлихскаго (1475 г.) въ альтенбергской церкви близъ Кёльна; другія въ соборахъ наумбургскомъ, фрейбергскомъ, бамбергскомъ и въ иныхъ мѣстахъ. [2]

[1] Kinkel въ Kunstblatt 1846 г., № 39. — [2] О техническихъ подробностяхъ см. статью Гертеля въ Kunstblatt 1853 г., стр. 361. Сравни F. Kugler, Kleine Schriften, I, 160; II, 327, 433, 601.

§ 4. Мелкая рѣзьба, особенно портретные медальоны.

Много миловидныхъ вещей мелкой рѣзьбы по дереву, жировику и отборному мрамору произведено вначалѣ 16-го вѣка въ Германіи; [1] въ художественныхъ собраніяхъ не рѣдко встрѣчаются образцы ихъ, привлекательные иногда по своей нарядной техникѣ, иногда по геніальному замыслу. Въ Нюрнбергѣ по этой отрасли искусства особенно отличились: Лудвигъ Кругъ (ум. въ 1535 г.), Петръ Флётнеръ (ум. въ 1546), Іоаннъ Тешлеръ (ум. тогда же) и мн. др. Въ берлинской кунсткамерѣ есть двѣ-три отчетливыя работы обоихъ первопомянутыхъ мастеровъ. Не мало такого рода произведеній дѣлали и живописцы, въ томъ числѣ Альбрехтъ Дюреръ; но бездна подобныхъ вещей приписывается ему безъ всякаго основанія. Достовѣрными работами его по части рѣзьбы можно назвать теперь только слѣдующія: горельефное рождество Іоанна Крестителя, вырѣзанное по жировику, въ собраніи гравюръ Британскаго Музея въ Лондонѣ (1510 г.); подобное этому произведеніе, изображающее проповѣдь Предтечи, въ брауншвейгскомъ собраніи; двѣ деревянныя дощечки съ ликами Мадоннъ, у г-на Буассерѐ въ Мюнхенѣ (одна 1513-го года, другая 1516 го; послѣдняя впрочемъ только повтореніе Дюреровой гравированной Мадонны того же года), и маленькій рельефъ нагой женщины, съ котораго гипсовый слѣпокъ есть въ берлинской кунсткамерѣ. Въ готскомъ собраніи, въ комнатѣ передъ натуральнымъ кабинетомъ, двѣ небольшія рѣзныя изъ дерева статуи Адама и Евы, выполненныя въ благороднѣйшемъ Дюреровскомъ духѣ, съ величайшей тонкостью и нѣжностью, и притомъ чуждыя всякой аффектаціи, могутъ почесться однимъ изъ превосходнѣйшихъ образцовъ этой отрасли искусства. [2]

Особенно значительной представляется мелкая рѣзьба въ изготовленіи портретныхъ медальоновъ, которые обыкновенно рѣзались по жировику или по дереву, а также нерѣдко формовались и потомъ отливались изъ металла. Разумѣется, такихъ металлическихъ отливковъ, изготовлявшихся въ многихъ экземплярахъ сохранилось гораздо болѣе, нежели первоначальныхъ формъ; королевская кунсткамера въ Берлинѣ обладаетъ однакоже значительнымъ числомъ послѣднихъ, и притомъ очень цѣнной работы. Въ этихъ мелкихъ произведеніяхъ, сплошь исходящихъ отъ простого созерцанія природы, раскрывается нерѣдко такое высокое изящество, такой чистый и тонко-выработанный стиль, что ихъ опять-таки должно отнести къ благороднѣйшимъ созданіямъ во всемъ германскомъ искусствѣ и что ихъ смѣло можно поставить на ряду съ итальянскими портретными медалями самой лучшей эпохи. Въ ра-

[1] Ср. Kugler, Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 65—116. — [2] Я именно разумѣю тѣ двѣ фигуры, о которыхъ такъ презрительно отзывается Ратгеберъ въ своемъ Описаніи герцогской картинной галереи въ Готѣ (Beschreibung etc., стр. 119, внизу). Напротивъ, очень второстепеннаго достоинства приписываемый Дюреру рельефъ Грѣхопаденія въ томъ же собраніи, который Ратгеберъ (стр. 116 и сл.) превозноситъ до небесъ

ботахъ этого рода преимущественно различаемъ мы двѣ главныя школы, — нюрнбергскую и аугсбургскую. Произведенія первой, которыхъ оригиналы рѣзались обыкновенно изъ жировика, обличаютъ болѣе или менѣе ясно стремленіе Нюрнбергцевъ къ какой-то рѣшительной стилистикѣ. Нѣкоторыя малочисленныя правда работы нюрнбергской школы ранней поры 16-го столѣтія выполнилъ самъ Альбрехтъ Дюреръ; онѣ отличаются истинно-геніальною легкостью отдѣлки. Другія приписываютъ разнымъ его ученикамъ. Но мы не знаемъ кому изъ мастеровъ принадлежатъ превосходнѣйшія вещи въ этомъ родѣ, относящіяся ко второй четверти столѣтія и присоединяющія къ вышеуказанному стремленію еще и необыкновенно тонкую выработку; этихъ замѣчательныхъ художниковъ конечно прійдется намъ искать въ числѣ прежде названныхъ ваятелей, или же современныхъ имъ другихъ. Аугсбургскіе медальіоны, которыхъ оригиналы преимущественно рѣзаны по дереву, обнаруживаютъ по большой части болѣе наивное наблюденіе живой дѣйствительности, переданное съ удивительною нѣжностью и граціей; лучшіе изъ нихъ не безъ основанія можно отнести къ трудамъ Ганса Шварца изъ Аугсбурга, который славился этими работами болѣе всѣхъ современныхъ ему мастеровъ. Иныя, немногія впрочемъ, аугсбургскія произведенія отличаются, напротивъ, какою-то особенно размашистой и однакожь не вполнѣ выработавшеюся стилистикой, которую можно объяснить (плохо усвоеннымъ) вліяніемъ полуантично-итальянскаго искусства. — Другія превосходныя портретныя медали, своеобразнаго опять характера, принадлежатъ нижнегерманскимъ мастерамъ. Между послѣдними всѣхъ больше славились Іеронимъ Магдебургеръ и особенно золотыхъ дѣлъ мастеръ Генрихъ Рейцъ, изъ Лейпцига. Работы Рейца обыкновенно очень блестящи навидъ. Его знаменитый большой талеръ, извѣстный подъ именемъ Морицовскаго (1544 г., съ изображеніемъ св. Троицы на лицевой сторонѣ и съ Аѳанасіевскимъ символомъ вѣры на оборотѣ), обнаруживаетъ однако уже какую-то манерность въ пошибѣ, какъ будто бы нѣчто среднее между Кранаховскими типами и элементами итальянскаго искусства. Онъ изготовилъ между прочимъ медаль въ честь кардинала Альбрехта Бранденбургскаго; если вмѣстѣ съ этимъ ему же (а не какому либо художнику Фишеровской школы) прійдется приписать большую нарядную печать этого кардинала, относящуюся ко времени между 1518 и 1545 гг., то конечно онъ займетъ мѣсто въ ряду первокласныхъ мастеровъ. [1]

Изъ числа золотыхъ-дѣлъ-мастерскихъ произведеній этого времени назовемъ здѣсь только курфиршескій мечъ въ кёльнской соборной ризницѣ (между 1515 и 1547 гг.), котораго рукоятка и ножны — послѣднія съ листвяною высѣчкой по краснобархатному полю — представляютъ настоящій образецъ строгостилистической отдѣлки. (Тамъ же еще и другія менѣе значительныя произведенія). [2] — Дарохранительницы и раки предъидущаго вѣка отличаются почти такою же блистательною архитектоническою выработкой, какъ и во времена готическаго стиля; только лицевая ихъ часть

[1] Ср. Kugler's Beschreibung der Königl. Kunstkammer zu Berlin, стр. 113. —
[2] О нѣкоторыхъ рейнскихъ работахъ см. Kugler, Kleine Schriften, II, 333.

обыкновенно слабѣе. Мѣстами употребляется при этомъ черневое серебро. Одна дарохранительница золоченаго серебра, чрезвычайно замѣчательная въ декоративномъ и лицевомъ отношеніи, находится въ ризницѣ хурскаго собора (около 1490 г.). Другія отличныя по этой части работы нерѣдко встрѣчаются на нижнемъ Рейнѣ, [1] а равно въ монастыряхъ и аббатствахъ Австріи; такова великолѣпная дарохранительница сѣдлецкой церкви въ Богеміи, и другая, не менѣе нарядная, въ пресбургскомъ соборѣ, 1517-го года. [2]

О скульптурѣ другихъ странъ въ 15-мъ столѣтіи есть правда не мало разбросанныхъ извѣстій, отчасти и со снимками, но все же не достаточно для того, чтобы почерпнуть изъ нихъ сколько-нибудь полную картину развитія этого искусства. Очевидно только одно, что вездѣ постепенно проникаетъ пластику реалистическое воззрѣніе, мѣстами очень явно выдающее фламандскій оттѣнокъ.

Во Франціи [3] прежде всего заслуживаютъ вниманія скульптуры по наружной сторонѣ клиросныхъ стѣнъ, обращенной къ обходу. Въ шартрскомъ соборѣ это почти облыя (вольностоящія) группы, въ амiэнскомъ — горельефы, страждущіе переполненіемъ и пестротой, и обыкновенно не изъ лучшихъ художественныхъ созданій пятнадцатаго и начала шестнадцатаго вѣка, но все таки важные по своей колосальности и по нѣкоторымъ любопытнымъ въ нихъ чертамъ. Въ альбійскомъ соборѣ находимъ лишь одиночныя статуи, приземистаго, но тѣмъ не менѣе живо-индивидуальнаго образованья. — Три алебастровыхъ рельефа въ роскоффской церкви (въ Бретани), — Благовѣщенье, Поклоненіе волхвовъ и Бичеваніе Спасителя, — даже и въ это позднее уже время (около 1500 г.) хранятъ съ своеобразною граціей раннеготическій еще типъ.—Немаловажна также лицевая часть, работы Антона Аверньѐ, на клиросныхъ сидѣньяхъ амiэнскаго собора (1508—1521 гг.), отличающихся чрезвычайно великолѣпною декораціей; нѣсколько позже дѣланы (1535 г.) сидѣнья въ церкви св. Бертрана въ Комменжѣ (Comminges), равномѣрно полные фантастическаго великолѣпія. Въ версальскомъ музеѣ есть нѣсколько надгробныхъ памятниковъ того времени, по большой части грубовато-индивидуальнаго характера. Изъ числа такихъ памятниковъ, уцѣлѣвшихъ донынѣ въ церквахъ, особенно важны слѣдующіе: въ руанскомъ соборѣ (съ 1513 г.) — монументъ обоихъ кардиналовъ д'Амбуазъ, которые представлены стоящими одинъ за другимъ

[1] Многочисленные снимки въ указанномъ трудѣ Э. аус'м-Верта. — [2] Рисунки въ Mittheilungen der Central — Commission и въ Oesterreichischen Denkmälern у Гейдера. — [3] Du Sommerard, Les arts au moyen-âge, и Gailhabaud, томъ IV. Denkmäler der Kunst, рис. 86.

на колѣнахъ, работа Руллана де-Ру и разныхъ его помощниковъ, отличающаяся свойственною тотдашнему французскому искусству мягкою формаціей и окруженная великолѣпнѣйшею обрамовкой (изъ мрамора, алебастра, позолоты и росписи), готическою по смыслу, но по деталямъ совершенно въ стилѣ Возрожденія; — далѣе, въ церкви города Бру, монументы основательницы, Маргариты Австрійской, супруга ея, Филиберта Савойскаго, и ея свекрови, Маргариты Бурбонской, столько же удивительные по достойному спокойствію замысла, сколько по чрезвычайной роскоши и нѣжности исполненья (дѣланы около 1500-тыхъ годовъ разными неизвѣстными впрочемъ итальянскими, французскими и швейцарскими мастерами; послѣдніе завѣдомо были Конрадъ и Томасъ Мейръ); наконецъ — могильный памятникъ Лудовика XII-го въ Сен' Дени́, котораго старѣйшія, лучшія и реалистическія части (портретныя статуи) сработаны вѣроятно около 1517-го года Жаномъ Жюстомъ; его же руки́ надгробные монументы двухъ королевскихъ дѣтей въ турскомъ соборѣ. — Во дворѣ отеля де-Буртерульдъ въ Руанѣ есть пущенное въ видѣ фриза, наивное и хорошо-сдѣланное изображеніе съѣзда Генриха VIII-го съ Францискомъ I-мъ. — Въ церкви св. Іакова въ Брюгге, въ преждебывшемъ боковомъ придѣлѣ, находится великолѣпный надгробный памятникъ одного рыцаря Ойегхема, 1544 г., сработанный изъ бѣлаго мрамора; на верху лежатъ отецъ и мать, внизу изображена прелестная маленькая дочка; все вмѣстѣ полно благородства, простосердечія и тонкаго чутья природы.

Равномѣрно и въ испанской скульптурѣ [1] разные, хотя правда чисто-внѣшніе, признаки, какъ наприм. въ костюмѣ, указываютъ уже явно на нидерландское вліяніе. Поводомъ къ могучему развитію пластики послужили и здѣсь надгробные монументы (по большей части саркофаги богатѣйшей формаціи), въ особенности же гигантскіе иногда напрестольники, представляющіе во множествѣ отдѣловъ — середнемъ полѣ, окруженномъ бездною боковыхъ впадинъ и полей — облыя фигуры среди росписной рѣзьбы по дереву, рельефныя или живописныя изображенія подъ сѣнью богатѣйшихъ балдахиновъ. — Трудились здѣсь отчасти иноземные художники; многія позднѣйшія работы выписаны изъ Италіи готовыми, или же дѣланы испанскими мастерами итальянской школы. Декорація принадлежитъ гдѣ готикѣ, гдѣ Возрожденію.

Вотъ важнѣйшіе ваятели и скульптурныя произведенія, начиная съ конца 15-го вѣка: Нуфро Санчесъ, чьи работы находятся въ клиросѣ севильскаго собора. — Гиль де-Силоэ сработалъ между 1486 и 1493-мъ годами великолѣпнѣйшіе и тончайше обдѣланные надгробные памятники Гуана II-го съ супругою и инфанта Дон' Алонсо въ мирафлоресской чертозѣ, неподалеку отъ Бургоса; (онъ участвовалъ также и въ трудахъ надъ тамошнимъ главнымъ престоломъ). — Павло (по другимъ Власъ) Ортисъ со-

[1] См. Espana artistica y monumental, Вилья-Амиля и Эскозуры. — Laborde, Voyage en Espagne. — Waring, Architectural etc. Studies in Burgos and its neighbourhood, London 1852. — Du Sommerard, Les arts au moyen âge — Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. — Denkmäler der Kunst, рис. 86.

орудилъ, начиная съ 1489-го г., въ толедскомъ соборѣ гробницы Альваро де-Луны и его супруги, съ превосходными по реалистичности портретными статуями и боковыми скульптурами.—Въ церкви Сан'Сальвадоръ (св. Спаса) въ Онѣ на Эбро есть четыре царственныхъ саркофага того же времени, которые стоятъ попарно подъ двумя высокими и нарядными готическими сѣнями. — Главный престолъ севильскаго собора сработанъ въ 1489—1497 гг. Данчартомъ и Бернардомъ Ортегою; около 1500-тыхъ годовъ Пети Гуанъ и Маэстро Копѐнъ сдѣлали лицевую часть главнаго престола въ толедскомъ соборѣ, громадной вещи изъ расписного и раззолоченнаго дерева.—Рѣзцу Гуана де-Олатцаги принадлежатъ четырнадцатъ колосальныхъ статуй по фасаду собора въ Гуэскѣ. — Доменико Алехандро Флорентинъ трудился надъ великолѣпною гробницей инфанта Дон'Гуана въ церкви св. Ѳомы въ Авилѣ; по его же рисункамъ выполнена въ Италіи гробница кардинала Хименеса въ церкви Сант' Ильдефонсо въ Алкалѣ де-Генáресъ. — Альваро Монегро, подъ руководствомъ Алонсо де-Коваррубіасъ (ученика Энрике де-Эгасъ, см. II, 289), сработалъ въ 1531—1533 гг. гробницу короля Энрике II-го (умершаго въ 1379-мъ) въ толедскомъ соборѣ, — исполненное вкуса произведеніе. Гробница герцога де-Кардоны (умерш. въ 1532 г.) во францисканской церкви въ Вельпучѣ, въ Аррагоніи, изваяна рѣзцомъ Джованни да Нола (II, 362 и сл). — За главнымъ престоломъ бургосскаго собора богато изваянныя ниши, представляющія исторію Страстей въ сильно-реалистическомъ стилѣ, дѣланы, говорятъ, около 1540-го года ваятелемъ Фелипе де-Боргонья.— О дальнѣйшемъ ходѣ этого великолѣпнаго стиля скажемъ мы далѣе, въ періодъ съ 1550-го по 1600-й годъ.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНѢ ШЕСТНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЯ.

§ 1. Общія замѣчанія.

То высокое развитіе художественнаго стиля и художественной изобразительности вообще, какое досталось въ удѣлъ великимъ итальянскимъ мастерамъ начала 16-го вѣка, широко распространилось во второй половинѣ этого столѣтія, сообщаясь различнымъ народностямъ, склоннымъ къ художественному образованью, и прилагаясь къ многоразличнѣйшимъ предметамъ, способнымъ воспринять художественный складъ. Это равномѣрное распространеніе высоко развитаго вкуса составляетъ характеръ названнаго сейчасъ періода (котораго начало и конецъ не льзя однакожь обозначить опредѣленными годами, какъ впрочемъ и ни въ какомъ другомъ случаѣ, гдѣ рѣчь идетъ о моментахъ историческаго развитія). Но при этомъ надобно сказать, что преемникамъ тѣхъ великихъ мастеровъ въ сущности удалось схватить одни только вершки того, что̀ было заложено предшественниками, что подражая послѣднимъ они преимущественно имѣли въ виду одинъ лишь внѣшній эффектъ, что изображенія, при самомъ уже ихъ замыслѣ, болѣе или менѣе разсчитывались на казистость, и что вслѣдствіе такого умонастроенія тотъ самый стиль, который былъ порожденъ выспреннимъ полетомъ генія, долженъ былъ сплошь превращаться въ чистую ремесленность.

Какъ распространеніе высокаго стиля, такъ и низведеніе его на степень чисто внѣшней манеры или умѣлости, зависѣли отъ общихъ культурно-историческихъ условій. Разладъ между старымъ и новымъ направленіемъ явно обнаружился теперь въ самой жизни; католичество и протестантизмъ противостояли другъ-другу, какъ двѣ враждебныя силы. Первое, насилуя само себя, смѣло шагнуло въ такую область, гдѣ, правда, надлежало развернуться передъ нимъ лучшему цвѣту жизни; но вмѣстѣ съ этимъ утратило настоящую, прочную основу своего существованія, и вскорѣ должно было ощутить подъ собой внутреннюю пустоту, — что и было первоначальнымъ источникомъ выказныхъ, манерныхъ явленій въ исторіи итальянскаго искусства.

Протестантизмъ же, говоря вообще, развился еще только во внѣшней своей формѣ, не проникнулъ еще въ жизнь образовательною силою; а вслѣдствіе того, и по отношенію къ художественнымъ интересамъ, онъ былъ способенъ первоначально усвоить себѣ развѣ одну внѣшнюю эту форму, и усвоить притомъ такъ, какъ она ему въ ту пору далась. Время, о которомъ мы говоримъ, составляетъ для художественноисторическаго развитія только промежуточный періодъ, интересный не столько самъ по себѣ, сколько въ качествѣ связующаго звена между прошлымъ и грядущимъ.

По всѣмъ этимъ причинамъ большинство художественныхъ работъ текущей эпохи мало представляетъ отраднаго, особенно если говорить о произведеніяхъ, имѣющихъ высшее духовное значенье; противорѣчіе между пустотою содержанія и заносчивой внѣшней изобразительностью пробуждаетъ здѣсь обыкновенно очень непріятное чувство (разочарованія). Вотъ почему намъ можно будетъ ограничиться вообще только краткими указаніями за весь этотъ періодъ. Надо однако же оговорить, что въ тѣхъ его произведеніяхъ, гдѣ художественная дѣятельность прямо бьетъ больше на одну только декорацію, тамъ исчезаетъ и вышеупомянутое противорѣчіе; а потому работы эти, не смотря на второстепенное свое значенье, дѣйствуютъ гораздо отраднѣе нежели бо́льшая часть работъ высшаго разряда. Далѣе слѣдуетъ еще замѣтить, что въ счастливыхъ одиночныхъ случаяхъ и объ эту пору выступаютъ такія художественныя силы, которыя, мало увлекаясь всеобщимъ манернымъ стремленіемъ и опираясь на богатыя средства, унаслѣдованныя отъ ближайшаго прошлаго, безоглядно держатся однихъ только чистыхъ образцовъ природы. Созданія ихъ являются свѣтлыми звѣздами въ этотъ періодъ общаго опошленія, и составляютъ правда не такъ длинный, но тѣмъ болѣе знаменательный переходъ къ стремленіямъ 17-го вѣка.

§ 2. Италія.

Въ итальянскомъ изобразительномъ искусствѣ первенствующимъ вліяніемъ пользуется стиль Микельа́нджело, при чемъ иные старались вполнѣ слѣдовать установившимся пріемамъ этого мастера, а иные видоизмѣняли своеобразностями его стиля направленія разныхъ другихъ школъ. Долголѣтняя жизнь великаго художника, значительно захватившая и это время, а также могучая его личность, много помогли упрочить за нимъ подобное вліяніе; но еще болѣе содѣйствовало этому конечно то обстоятельство, что въ независимой манерѣ его формаціи, хотѣвшей имѣть значеніе только по самой себѣ (помимо всѣхъ другихъ соображеній), заключается нѣчто такое, что, при одностороннемъ усвоеніи ея всякимъ другимъ, должно было прямо подходить къ стремленію, гнавшемуся за выказнымъ наружнымъ блескомъ. Нѣчто подобное замѣтно уже и во многихъ изъ его собственныхъ позднѣйшихъ произведеній, но еще болѣе у его послѣдователей, о которыхъ отчасти говорено было выше, какъ о ближайшихъ его подражателяхъ или ученикахъ.

Особенно явно отношеніе это выступаетъ вопервыхъ въ скульптурѣ. [1] Однимъ изъ значительнѣйшихъ ваятелей, примкнувшихъ къ Микельа́нджело въ этотъ періодъ гоньбы за манерностью, впереди всѣхъ должно поставить одареннаго немалымъ чувствомъ изящества Гульельмо делла-Порту (по 1577 г.); главная работа его, надгробный монументъ папы Павла III-го въ Петровской церкви въ Римѣ, хотя и не свободный отъ разныхъ изысканыхъ и перехитренныхъ подробностей, все же представляетъ еще много грандіознаго. — Потомъ можно назвать здѣсь Виченціо Данти (1530—1567); важнѣйшее произведеніе этого мастера — группа Усѣкновенія главы Іоанна Предтечи надъ южными дверями флорентинскаго баптистерія. — Бартоломмео Амманати (1511—1592), въ ваяніи ученикъ Б. Бандинелли и Джакопо Сансовино, произвелъ не мало работъ, которыя, по крайней мѣрѣ отчасти, напоминаютъ еще самую пріятную манеру сейчасъ названныхъ художниковъ (таковы именно статуи Вѣры и Правосудія въ Сан' Піэтро ин' Монторіо въ Римѣ); одно изъ главныхъ его произведеній большой, богато изукрашенный фонтанъ на Пьяцца дель-Грандука во Флоренціи. — Джованни Бандини, прозванный Джованни далль' Опера (статуя Архитектуры у гробницы Микельа́нджело въ Санта Кроче во Флоренціи, и мн. др.), и Леоне Леони (гробница Джакомо де' Медичи въ миланскомъ соборѣ) гонятся болѣе за приглядностью, которая особенно у послѣдняго доходитъ до чрезвычайно тонкой граціи, хотя также обусловленной общимъ современнымъ вкусомъ. Другія работы Леони преимущественно по фасаду церкви Санта Марія прессо-Сан' Чельсо въ Миланѣ; есть сверхъ того значительныя его вещи въ Испаніи. — Джованни да Болонья (1524—1608), Нидерландецъ изъ Дуэ, во Фландріи, является даровитымъ и многодѣятельнымъ, но не особенно геніальнымъ послѣдователемъ Микельа́нджело. Изъ многочисленныхъ его произведеній укажемъ здѣсь нѣкоторыя, находящіяся въ Флоренціи: конную статую Козмы I-го на Пьяцца дель-Грандука, Похищеніе Сабинянокъ въ Лоджѣ де' Ланци и знаменитаго, летящаго по вѣтру Меркурія въ Уффиціяхъ.

По части медальёрнаго искусства и рѣзьбы на камнѣ встрѣчаемъ мы опять не мало работъ, которыя и въ это еще время отличаются значительнымъ художественнымъ достоинствомъ. Особенно извѣстными мастерами по обѣимъ отраслямъ искусства были: вышеупомянутый Леоне Леони, по слѣдамъ котораго шелъ сынъ его, Помпео; Джакопо да-Треццо и Джованни Антоніо де' Росси. Потомъ братья Джованни Паоло и Доменико Поджини, оба собственно золотыхъ-дѣлъ-мастера̀; Фредерико Бонцанья, отличавшійся медалями необыкновенно чистаго стиля; Паоло Сельватико, и мн. др.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 90.

Въ большинствѣ произведеній итальянской живописи [1] находимъ столь же сознательное усвоеніе микельанджеловскаго направленья. Но въ этой области искусства выходитъ оно еще гораздо менѣе удачнымъ нежели въ ваяніи, по той, кажется, простой причинѣ, что легчайшая сравнительно практика должна была открыть здѣсь несравненно болѣе удобное поле для манерной утрировки. Въ позднѣйшую пору 16 го столѣтія въ Италіи произведено было множество обширныхъ стѣнописныхъ работъ; но исторія искусства въ полномъ правѣ ограничиться только самымъ быстрымъ обзоромъ этихъ произведеній, хвастающихъ бѣглой ремесленностью, величавыхъ лишь навидъ, а въ сущности натянутыхъ и внутренно-черствыхъ и бездушныхъ. Станковыя картины выполнены иногда тщательнѣй; однако и здѣсь внѣшняя щеголеватость только еще больше раскрываетъ всю внутреннюю пустоту. Привлекательнѣйшія вещи возникаютъ по большой части въ тѣхъ только случаяхъ, когда художникъ пишетъ просто съ натуры (стало-быть преимущественно въ портретной живописи).

Довольно вкратцѣ привести здѣсь имена важнѣйшихъ живописцевъ этого направленія. Во Флоренціи трудились: Джорджіо Вазари (1512—1574, очень милый расказсчикъ въ своемъ обширномъ литературномъ трудѣ по біографіи художниковъ, но, какъ художникъ самъ, — одинъ изъ легкомысленнѣйшихъ въ бóльшей части своихъ произведеній); Франческо де' Росси, прозванный Франческо де' Сальвіати; Анджело Бронзино и племянникъ его, Алессандро Аллори, первый особенно хорошъ, какъ портретистъ; Санти Тити, Баттиста Нальдини, Бернардино Поччетти и мн. др. — Въ Сіэнѣ: Арка́нджело Салимбени, Франческо Ванни, Рутиліо Манетти, и Марко ди-Пина, прозванный Марко да-Сіэна (работавшій бóльшею частью въ Неаполѣ). — Въ Римѣ: Джироламо Сичоланте да-Сермонета; братья Таддео и Федериго Цуккаро (довольно значительны въ своихъ историческихъ картинахъ въ за̀мкѣ Капрарола, имѣющихъ болѣе портретный характеръ); Джузеппе Чезари, прозванный иль' Кавальеръ д' Арпино (отличался свѣжимъ и цвѣтистымъ колоритомъ). — Въ Болоньи: Про́сперо Фонтана, Лоренцо Саббатини, Ораціо Саммакини, Бартол. Пассеротти, Лавинія Фонтана (дочь Просперо, превосходная въ небольшихъ портретахъ), Доменико Чези и Нидерландецъ Діонизіо Кальвартъ, прозванный Доменико Фьямминго (замѣчательный теплымъ блескомъ колорита). — Въ Генуѣ: Андреа и Оттавіо Семини, и Лу́ка Камбіазо (сильный талантъ, надѣленный большими живописными достоинствами, у котораго вездѣ пробивается чутье чистой естественной правды). — Наконецъ, въ Неаполѣ слѣдуетъ назвать Симоне Папу, иль' джоване, отличавшагося отъ большей части вышеприведенныхъ художниковъ своей благороднѣйшею простотой.

Мы сейчасъ только указали на тѣхъ одиночныхъ художниковъ, которые ближайшимъ подходомъ къ природѣ и чистѣйшимъ сравнительно чутьемъ ста-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 88.

рались удержаться надъ уровнемъ общаго опошленія; а теперь должны еще привести и цѣлую школу, которая, идя подобнымъ же путемъ, и притомъ съ несравненно бо́льшимъ успѣхомъ, составляетъ въ высшей степени отрадное изъятіе среди современнаго ей направленья. Это именно школа венеціанская, гдѣ почти не замѣтно и слѣдовъ господствовавшаго тогда разлада. Здѣсь и теперь еще держалось то здоровое, основанное на вдохновенномъ созерцаніи природы, начало, и та высокоразвитая техника, которыя обезпечили этой школѣ столь блестящіе успѣхи въ первой половинѣ столѣтія, и заявляли себя не однимъ только повтореніемъ того, что́ было создано прежними мастерами, но также и въ новыхъ, самостоятельныхъ произведеніяхъ. Здѣсь вопервыхъ предстаетъ намъ Джакопо Робусти, прозванный иль' Тинторетто (1512—1594), художникъ, чьи изображенія оживлены могучимъ, страстно-подвижнымъ духомъ. Его не удовлетворяла ясная, спокойно самодовольная манера его предшественниковъ, и въ собенности Тиціанова; его влекло къ болѣе энергической обдѣлкѣ формы (въ смыслѣ Флорентинцевъ) и, сообразно съ этимъ, къ сильному, многоэффектному наложенію тѣней. Въ нѣкоторомъ смыслѣ можно сказать, что какъ у Тиціана венеціанскій колоритъ выработался въ свѣтлую сторону, такъ у Тинторетто пошелъ онъ въ темную. При всѣхъ важныхъ заслугахъ своихъ, Тинторетто правда не свободенъ и отъ значительныхъ недостатковъ; въ крупныхъ его композиціяхъ (между которыми его живописныя работы въ школѣ св. Роха, Чудеса св. Марка въ академіи и Бракъ въ Канѣ галилейской, въ ризницѣ храма делла-Салуте въ Венеціи, принадлежатъ къ отличнѣйшимъ) проступаетъ даже болѣе или менѣе явно манерное направленіе того времени, именно преднамѣренное стремленіе къ выказному, броскому. Однако во многихъ подробностяхъ и подобныхъ даже картинъ онъ всегда остается въ высшей степени цѣннымъ и замѣчательнымъ; особенно портреты его руки́, встрѣчающіеся въ разныхъ собраніяхъ, принадлежатъ къ числу величайшихъ въ этомъ родѣ произведеній. Изъ послѣдователей его направленія необходимо выставить сына его, Доменико Тинторетто. — Еще выше стоитъ Паоло Каліари, прозванный Веронезе (1528—1588). Этотъ мастеръ схватываетъ природу съ полной и свободной непосредственностью, но всегда поднимаемый и несомый тѣмъ классическимъ величіемъ смысла, какой установился прежними мастерами школы. Картины его представляютъ жизнь въ роскошно-блестящемъ, праздничномъ упоеніи, какою является она по случаю самыхъ радостныхъ событій, и въ томъ лучезарномъ свѣтѣ, какой придавало ей тогдашнее цвѣтущее время венеціанской республики; въ нихъ высказывается полное довольство бытіемъ, такое настроеніе чувства, которое какъ будто спокойно и безопасно плыветъ по свѣтло-игривой водной зыби. Въ картинахъ этихъ высятся передъ нами великолѣпные чертоги, оживленные праздничными сходками вокругъ; сверкающая утварь и металлическіе уборы, яркія, блестящія одежды, все пестрое богатство красокъ развернуто здѣсь передъ нашимъ зрѣніемъ, но все это объято яснымъ солнечнымъ днемъ, и широкій потокъ свѣта сливаетъ всю разнообразную череду формъ и красокъ въ одну чистѣйшую гармонію. По мастерству въ колоритѣ и по умѣнью владѣть кистью Паоло Веронезе достигъ недосягаемой высоты. Въ соотвѣтствіе такому его направленью, важнѣйшія картины этого мастера

представляютъ обыкновенно праздничные пиры; къ числу ихъ принадлежатъ: большая картина брака въ Канѣ галилейской, находящаяся въ парижскомъ музеѣ; Христосъ за трапезой у Левія, въ венеціанской академіи; еще одинъ бракъ въ Канѣ, въ дрезденской галереѣ; Христосъ за трапезой у Симона, въ туринской галереѣ, и мн. др. Да и въ другихъ случаяхъ предпочитаетъ онъ сюжеты, подающіе поводъ къ развитію праздничнаго великолѣпія, каковы наприм. Поклоненіе волхвовъ и иные къ этомъ родѣ. Онъ не выходитъ изъ этого настроенія даже и тамъ, гдѣ оно далеко не такъ умѣстно, наприм. въ простыхъ престольныхъ образáхъ; во многихъ изъ подобныхъ работъ онъ естественно встрѣчаетъ помѣху вольному разгулу своего чувства и разумѣется не достигаетъ такой отрадной эффектности. (Есть цѣлый рядъ картинъ, по большей части ранней его поры, въ церкви св. Севастьяна въ Венеціи, большія престольныя иконы въ церкви св. Іустины въ Падуѣ, св. Георгія въ Веронѣ, и т. д.). Ученики его, изъ которыхъ особенно должно указать на Карло Камари (его сына) и на Батисту Дзелотти, подражаютъ скорѣе только наружно благородной его своеобразности. — Иначе отличились художники семьи да-Понте, обыкновенно именуемой Бассано, въ особенности отецъ Джакопо (1510—1592) и на ряду съ нимъ четверо сыновей, изъ которыхъ значительнѣйшими были Франческо и Леандро. Джакопо Бассано былъ сынъ старшаго Франческо Бассано, изъ Вичепцы, который первыя художественныя внушенія принялъ въ родномъ своемъ городѣ отъ Бартоломмео Монтаньи, какъ видно по престольному его образу, 1509-го года, въ бассанскомъ музеѣ. Джакопо отправился въ Венецію и примкнулъ тамъ къ школѣ Тиціана. Однако вскорѣ перешелъ къ рѣшительно натуралистическому направленію, какъ бы уподобляясь этимъ отчасти Павлу Веронезу, только безъ его величія и притомъ съ болѣе непосредственной наивностью. Въ этомъ именно родѣ написаны имъ разныя священныя и миѳическія изображенія, которыя привлекательны своимъ здоровымъ смысломъ и простою искренностью отдѣлки. Но нерѣдко настоящій сюжетъ картины отодвигается у него на второй планъ, а первое мѣсто занимаетъ напротивъ внѣшняя обстановка, дѣятельность сельскаго или городскаго быта, домашняя утварь или окрестный пейзажъ; иногда послѣднія избираетъ онъ и прямо главнымъ предметомъ, безъ всякаго уже за тѣмъ намека на какую бы то ни было высшую жизнь. Картины эти выходятъ такимъ образомъ первыми сознательно проведенными созданіями такъ-называемаго жанра; не имѣя, правда, въ виду ни какого трогательнаго или юмористическаго дѣйствія, онѣ отличаются простою вѣрностью природѣ и свѣтлымъ блескомъ колорита, свойственнымъ венеціанской живописи. Ихъ очень много и въ итальянскихъ, и въ иноземныхъ собраніяхъ. — Обокъ съ вышеозначенными явленіями къ концу 16-го вѣка выступили въ венеціанской школѣ и другія, но они скорѣе представляютъ только ремесленническое повтореніе того, чтó было создано прежними мастерами. Представителемъ этого, и здѣсь также наступившаго, опошленія искусства былъ Джакопо Пальма, иль-джоване (съ 1544-го года приблизительно по 1628-й).

За тѣмъ слѣдуетъ упомянуть еще объ одномъ художественномъ производствѣ особаго рода, котораго лучшая пора приходится въ этотъ преимущественно періодъ. Мы говоримъ объ изготовленіи такъ-называемыхъ майоликъ, разной посуды и тавлей изъ жженой глины, съ вплавной живописью и поливой или глазурью. * На сколько эта техника имѣла художественнаго значенія, производство ея ограничивалось почти исключительно предѣлами герцогства Урбино. Начало такого рода работъ относится, правда, къ болѣе раннему времени, и стоитъ, повидимому, въ близкой связи съ употребленіемъ поливныхъ и отчасти также расписныхъ терракоттъ Лу́ки делла-Роббіа. Есть разныя майолики, идущія отъ конца 15-го и начала 16-го вѣка, и которыхъ изображенія отвѣчаютъ по́шибу умбрійской школы, что́ объясняется высшимъ художественнымъ направленіемъ живописи въ Урбино. Именитымъ мастеромъ этого времени должно назвать того самаго Джорджіо Андреоли, о которомъ мы прежде упоминали (II, 306), какъ о послѣдователѣ делла-Робіи, и который, вмѣстѣ съ другими членами своей семьи, занимался росписью майоликъ съ конца 15-го столѣтія до половины 16-го. Но лучшая пора майоликовыхъ работъ совпадаетъ съ правленіемъ герцога урбинскаго Гвидобальдо II-го (1538—1574), который особенно старался поднять эту отрасль искусства. Предметомъ живописныхъ изображеній стали теперь предпочтительно выбирать рисунки Рафаэля и его послѣдователей, въ томъ видѣ, въ какомъ представляли ихъ многочисленныя гравюры рафаэлевской школы; иногда необходимые для росписи майоликъ образцы и нарочно изготовлялись такими извѣстными художниками, какъ Рафаэль даль-Колле (ученикъ Джуліо Романо), Батиста Франко и другіе. Отличными расписчиками майоликъ этого времени называютъ: иль-Ровиго, Ораціо Фонтану, Джироламо Ланфранко, Чиприіано Пикколь пассо, Теренцо ди-Маэстро Маттео. Работы ихъ носятъ впрочемъ по большой части только ремесленническій характеръ. По смерти Гвидобальдо II-го эта вѣтвь промышленности уже не находила себѣ такой сильной поддержки, и хотя издѣлія ея встрѣчаются еще и въ 18-мъ столѣтіи, однакоже стоятъ обыкновенно невпримѣръ ниже того, что́ работалось въ вышеуказанное время. Собранія майоликъ не рѣдки; довольно значительною ихъ коллекціей обладаетъ берлинскій музеѣ, еще богатѣйшею — бра́уншвейгскій. Самымъ знаменитымъ было собраніе герцоговъ Урбинскихъ, которое перешло по ихъ завѣщанію въ домъ лоретской Божіей Матери.

§ 3. Франція.

Во Франціи уже и подконецъ 15-го вѣка обнаруживалась наклонность къ усвоенію итальянскихъ художественныхъ формъ, какъ въ особенности очевидно изъ тогдашней миніатюрной живописи Французовъ. Вначалѣ 16-го столѣтія эта живопись (преимущественно работы извѣстнаго Годефруа̀, II,

* Производство это стало потомъ извѣстно подъ именемъ «ценинцаго дѣла» и на Руси́.

419) представляетъ направленіе, близкое къ вполнѣ сложившемуся итальянскому, и мало этого — даже стремленіе къ особенной щеголеватости и какой-то можно-сказать изысканной граціи. Стремленіе это остается потомъ основною характерной чертой во всемъ дальнѣйшемъ развитіи французскаго искусства. Существенно споспѣшествовали ему великія художественныя предпріятія, затѣянныя королемъ Францискомъ I-мъ (въ первой половинѣ 16-го вѣка) и его преемникомъ Генрихомъ II-мъ, а также и цѣлый рой итальянскихъ мастеровъ, вызванныхъ этими государями во Францію; изъ послѣднихъ особенно вліятельными можно, кажется, назвать живописцевъ Россо де' Росси, Приматиччіо и Никколо делль' Аббате, а равно и ваятеля Бенвенуто Челлини. Умонастроеніе этихъ художниковъ очень подходило къ вышесказанному направленію французскаго вкуса, такъ что съ этого времени послѣднее должно было развернуться въ полной силѣ, хотя, правда, по большой части съ довольно явной манерностью. Многіе французскіе художники примкнули о ту пору къ итальянскимъ. Такъ какъ изукрашеніе за̀мка Фонтенебло̀ было главнымъ средоточіемъ художественныхъ стремленій той эпохи, то и весь совокупный кругъ художниковъ, трудившихся тогда во Франціи, обыкновенно разумѣютъ подъ общимъ названіемъ фонтенеблоской школы. Лучшая пора ея принадлежитъ серединѣ и второй половинѣ 16-го столѣтія.

Въ качествѣ особенно значительныхъ художниковъ этой школы слѣдуетъ вопервыхъ назвать нѣсколькихъ ваятелей, [1] которыхъ работы, при сейчасъ указанныхъ нами своеобразностяхъ, отличаются по бо́льшей части благородствомъ расположенія, тонкимъ художественнымъ смысломъ и нѣжнымъ, обдуманнымъ выполненіемъ; таковы были: Жанъ Гужонъ (умершій въ 1572 г.), значительнѣйшій мастеръ этого времени; ему принадлежатъ между прочимъ граціозные барельефы на фонтанѣ des innocens въ Парижѣ и подобные же въ тамошнемъ музеѣ, гдѣ кромѣ того есть немного переутонченная Діана и прекрасно расположенный рельефъ отдыхающихъ вакханокъ его руки́, и проч. (Ему же приписываютъ великолѣпный надгробный памятникъ въ руанскомъ соборѣ, который Діана де-Пуатье воздвигла своему супругу).— Жерменъ Пилонъ (ум. въ 1570); главное произведеніе его изящная, только переслащенная въ одеждахъ, группа трехъ грацій (по другимъ — трехъ божественныхъ добродѣтелей) въ парижскомъ музеѣ, съ надгробнаго памятника Генриха II-го.—Жанъ Кузенъ (ум. въ 1579); нѣсколько портретныхъ фигуръ въ парижскомъ музеѣ.— Бартелеми́ Пріёръ, Пьерръ Франшёвилль, Поль Понсъ (родомъ Итальянецъ), и мн. др.

Въ живописи мало встрѣчаемъ значительныхъ національныхъ талантовъ. По этой отрасли впереди всѣхъ слѣдуетъ назвать сейчасъ упомянутаго Жана Кузена, художника очень многосторонняго. Однако, Страшный Судъ его руки́, въ парижскомъ музеѣ, при всей нѣжности обдѣлки, уже сильно отзывается манерностью. Жанъ Кузенъ преимущественно извѣстенъ живописью по стеклу; изъ работъ его по этой части особенно хвалятъ вы-

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 90.

полненныя для собора въ Сансѣ и для церкви Сен' Жервѐ (св. Гервасія) въ Парижѣ. Этотъ родъ искусства вообще пользовался въ настоящій періодъ очень сильнымъ еще сочувствіемъ во Франціи. Тѣмъ не менѣе ни стиль такихъ оконъ, ни соотвѣтствіе красокъ, ни техника, не представляютъ ничего особенно изящнаго. Здѣсь, на ряду съ Кузеномъ, стоитъ нѣсколько другихъ значительныхъ художниковъ, каковы Робѐръ Пинегрьѐ, Бернаръ де-Палисси́, Анріэ Клодъ и т. д.

Въ связи́ съ живописью по стеклу находится особое еще художественное производство, которое достигло тогда во Франціи блестящихъ успѣховъ; это именно эмалевая живопись, какъ для украшенія разной мѣдной утвари и посуды, такъ и въ видѣ самостоятельныхъ тавлей. Главнымъ гнѣздомъ этого рода промышленности былъ Лиможъ; работы ея составляютъ какъ бы противень къ итальянскимъ майоликамъ и также восходятъ по началу къ болѣе ранней эпохѣ. Говорятъ, эмалевое (финифтяное) производство процвѣтало въ Лиможѣ еще въ 12-мъ столѣтіи. Много превосходныхъ и полныхъ вкуса вещей встрѣчается за тѣмъ вконцѣ 15-го и вначалѣ 16-го вѣка, одновременно съ высокимъ развитіемъ французской миніатюрной живописи и въ подобномъ же направленьи. Лучшая пора эмалевыхъ работъ совпадаетъ однако съ процвѣтаніемъ фонтенеблоской школы. Онѣ являются или въ видѣ расцвѣченныхъ очерковъ (контурныхъ рисунковъ), съ красками, просвѣчивающими какъ сквозь стекло, или (но впрочемъ лишь рѣдко) въ видѣ подражаній майоликамъ, или, наконецъ — какъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ — пишутся просто въ двѣ тѣни, причемъ однакожь наготѣ дается иногда красноватый тонъ. За образецъ брали нерѣдко гравюры школы Рафаэля и передавали ихъ обыкновенно съ величайшей нѣжностью (лучше нежели въ майоликахъ); очень часто такіе образцы доставлялись и художниками фонтенеблоской школы. Въ качествѣ именитыхъ тогда живописцевъ по эмали должно привести: Леонара Лимозена (извѣстнаго, но не настолько, еще и живописью по стеклу); Жана Ку́ра (Куртé, а равно и другихъ членовъ этого семейства, Пьерра и Сюзанну Куртѐ); Пьерра Рексмона (изъ Нѣмцевъ, понастоящему Рексмана, но его называютъ и Реймо́номъ, Raymond; работы его особенно многочисленны); Ж. Понсѐ, отличнѣйшаго художника; и наконецъ сравнительно младшихъ передъ всѣми, Жозефа Лодена и Жана Батиста Нуэльѐ.— Въ Германіи берлинская кунсткамера обладаетъ драгоцѣннымъ собраніемъ такихъ эмалей; во Франціи богатѣйшая коллекція принадлежала г-ну Дидьé-Пёти́ въ Ліонѣ; много ихъ также въ Луврѣ и особенно въ Отель де-Клюни́ въ Парижѣ. [1]

[1] См. объ этой отрасли искусства Kugler's Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стр. 132 и сл. Приведенный нами именной сиисокъ художниковъ составленъ по свѣдѣніямъ, которыя сообщилъ г. Дидьѐ-Пёти́. — Многочисленные рисунки у Дю-Соммерара. — Notice des émaux exposés dans les galeries du musée du Louvre, par M. de Laborde. Paris 1853. (Новое изд. 1857 г,). — Извлеченія отсюда у Куглера въ Kleine Schriften, II, 703 и сл. Также въ Kunstblatt 1853, № 4 и сл.

§ 4. Нидерланды и Германія. [1]

Въ нидерландской живописи видѣли мы во второй четверти 16-го столѣтія цѣлый рядъ художниковъ, старавшихся облагородить туземное направленіе искусства изученіемъ тѣхъ именно итальянскихъ мастеровъ, у которыхъ они находили классически-выработанную форму. Иныя ихъ произведенія тогда уже носили рѣшительно итальянскій пошибъ. А теперь, начиная почти съ половины 16-го вѣка, это стало у преемниковъ ихъ общимъ правиломъ. Тутъ является вопервыхъ Ламбертъ Сутерманъ, по прозванію Ламбертъ Ломбардъ (1506—1560), такой мастеръ, который передъ всѣми сверстниками по направленію отличается простотой и благородствомъ художественнаго смысла. За нимъ слѣдуетъ Францъ де-Врійндтъ, прозванный Францомъ Флорисомъ (1520—1570), извѣстнѣйшій и вліятельнѣйшій изъ нидерландскихъ живописцевъ того времени, выработавшійся до чрезвычайной щеголеватости, но при этомъ, подобно большей части современныхъ ему Итальянцевъ столько же черствый чувствомъ, какъ и притязательный въ манерѣ изображенія (главныя работы въ антверпенскомъ музеѣ); въ портретахъ онъ однако превосходенъ, какъ между прочимъ доказываютъ три портрета 1558 г. въ собраніяхъ вѣнскомъ и брауншвейгскомъ. Вмѣстѣ съ нимъ образовался у Ламберта Ломбарда Вильгельмъ Кей, изъ Бреды, умѣющій переработывать итальянскія вліянія съ замѣчательно свѣжимъ чувствомъ. Лучшимъ его произведеніемъ О. Мюндлеръ считаетъ образъ блаженнаго Іеронима въ мюнхенской Пинакотекѣ, о которомъ такъ много было говорено и который такъ часто приписывали то тому, то другому. (Его Сусанна въ купальнѣ — въ поммерсфельденской галереѣ; превосходный портретъ въ вѣнскомъ Бельведерѣ). Племянникъ его, Адріанъ Томасъ Кей, особенно отличился въ портретной живописи (антверпенская академія и берлинскій музей). Къ Францу Флорису примыкаютъ еще многіе другіе ученики: Антонъ Блокландъ, Лука де-Геэре, Мартинъ де-Восъ, который отправился потомъ въ Венецію и работалъ съ Тинторетто, разные художники изъ семьи Франкъ (писали обыкновенно небольшія многоличныя картины) и т. д. Но, надо сказать правду, всѣ они то пусты и неправдивы, то жестки и мелочны. Невпримѣръ удовлетворительнѣй другой ученикъ Ф. Флориса, Францъ Паурбусъ старшій, и за нимъ сынъ его того же имени, по части портретной живописи, гдѣ они непосредственно держатся природы и удачно усвоиваютъ себѣ стремленія прежнихъ нидерландскихъ портретистовъ. — Петръ де-Витте, прозванный Кандидо, трудившійся вконцѣ 16-го и вначалѣ слѣдующаго вѣка при курфиршескомъ дворѣ въ Мюнхенѣ, Карлъ ван' Мандеръ, и другіе, обнаруживаютъ опять болѣе манерности въ направленіи; также и Октавій ван' Веэнъ, прозванный Оттономъ Веніусомъ (1556—1634), который однако обращалъ при этомъ вниманіе на энергическую обдѣлку. —

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 89 и 90.

Болѣе свѣжимъ натурализмомъ отличаются подконецъ вѣка: Корнелій Корнелиссенъ, прозванный гаарлемскимъ (ван' Гаарлемъ), и Абрагамъ Блумартъ. Сюда же принадлежитъ Петръ Брейгель старшій (Брейгель мужицкій), который основанное Квинтин' Мессисомъ направленіе первый повелъ далѣе въ своенародную, бытовую сферу, и очень любилъ изображать сцены грубоватой мужицкой жизни. (Есть замѣчательное Несеніе Креста, его руки, въ антверпенскомъ музеѣ). Равно и сынъ его, Петръ Брейгель младшій (адскій Брейгель), охотникъ писать ночныя огненныя картины, особенно сцены изъ преисподней, въ которыхъ старался идти по слѣдамъ сумасброднаго Іеронима Боша. Оба они первоначальники нидерландскаго жанра, точно такъ же какъ одинъ изъ братьевъ послѣдняго, Іоаннъ Брейгель (о которомъ рѣчь еще впереди), вышелъ первоначальникомъ пейзажа, а Іоахимъ Бейкеларъ изъ Антверпена и дядя его Петръ Артсенъ, по прозванію Лангенпійръ, изъ Амстердама, явились первыми живописцами кухонныхъ, рыночныхъ и тому подобныхъ изображеній.

Такія же, хотя не столь объемчивыя стремленія, замѣчаются и въ живописи нѣмецкой. Варѳоломей Шпрангеръ выступаетъ непривлекательнымъ маньеристомъ въ смыслѣ римской школы; также Іоаннъ фон' Аахенъ (ахенскій) и другіе рейнскіе мастера этого времени. [1] Христофъ Шварцъ и Іоаннъ Роттенгаммеръ слѣдуютъ, напротивъ, болѣе направленію венеціанской школы; особенно послѣдній, ученикъ Тинторетто, написалъ такія удачныя вещи въ этомъ родѣ, что ихъ можно бъ было принять за произведенія лучшей поры венеціанской школы.

Живопись по стеклу была въ этотъ періодъ предметомъ очень значительныхъ иногда стремленій въ Голландіи. Особенно превозносятъ похвалами двадцать четыре окна Іоанновской церкви въ Гудѣ, выполненныя подконецъ столѣтія вслѣдъ за предпринятой съ 1552-го года новою отстройкой храма. Лучшими мастерами, трудившимися надъ этой оконной росписью, были братья Вальтеръ и Теодоръ Крабетъ; вмѣстѣ съ ними и подъ ихъ руководствомъ работали Вильгельмъ Тибо, Адріанъ Врійе, Теодоръ ван' Зейль, и т. д. — Другія отличныя стеклописныя произведенія находимъ въ Швейцаріи. Здѣсь любили украшать окна городскихъ думъ, гильдейскихъ, да и жилыхъ вообще домовъ нарядными гербами, которые обыкновенно поддерживали знаменщики, или же тщательно выполненными картинами, небольшого размѣра. Въ качествѣ видныхъ въ этомъ родѣ мастеровъ должно отмѣтить здѣсь братьевъ Штиммеръ (около 1570 г.), и преимущественно Христофа Маурера (родившагося въ 1564-мъ).

[1] См. объ нихъ Kugler's Kleine Schriften, II, 317.

Въ нѣмецкомъ камневаяніи [1] этого времени, рядомъ съ полуитальянскою манерой и вполнѣ живописнымъ пониманіемъ рельефа, часто замѣчаются большая щеголеватостъ и даже истинное мастерство обдѣлки, особенно въ портретныхъ изображеніяхъ. Прежде всего слѣдуетъ привести въ этомъ отношеніи тѣ богатыя, хотя правда болѣе декоративныя по стилю скульптуры, которыми украшены два вышеназванные фасада гейдельбергскаго замка.— Потомъ — цѣлый рядъ нагробныхъ памятниковъ: два нарядные монумента архіепископовъ Адольфа и Антона фон' Шауэнбургъ (воздвигнутые въ 1561 г.), въ клиросѣ Кёльнскаго собора; превосходный памятникъ Іоанна Нёйбургскаго (1569 г.) въ часовнѣ госпиталя въ Кюсѣ, на Мозелѣ; благолѣпные, хотя правда выполненные больше въ декоративномъ стилѣ, монументы членовъ пфальцграфско-зиммернскаго дома въ приходской церкви въ Зиммернѣ (сооружались начиная почти съ половины 16 го вѣка по 1598-й годъ; значительнѣйшій и послѣдній изъ нихъ, воздвигнутый пфальцграфу Рихарду и его супругѣ, сработанъ быть-можетъ ваятелемъ Іоанномъ изъ Трарбаха) и мн. др. Подходящимъ къ пошибу этихъ памятниковъ стилемъ отличаются надгробные монументы ландграфа гессенскаго Филиппа Младшаго и его супруги, въ санкт' гоарской фундушевой церкви; работы они чистой, но немного безжизненны. Два хорошіе рыцарскіе памятника 1588-го года — покойные на колѣняхъ передъ распятымъ Спасителемъ, въ сопровожденіи своего патрона — находятся въ Миноритской церкви въ Кёльнѣ, и очень наивный маленькій монументъ одного ребенка (1580 г.) въ намедійской церкви (Namedy). Большимъ декоративнымъ великолѣпіемъ отличаются также приведенныя нами выше одиннадцать статуй владѣтельныхъ особъ, выполнявшіяся съ 1574 г. для клироса фундушевой церкви въ Штуттгартѣ. [2] — Къ 1571-му году относится большой надгробный монументъ Матѳія фон' Шуленбурга въ городской виттенбергской церкви, работы Георга Шрётера изъ Торгау; колѣнопреклоненная главная фигура — чистой, но натянутой обдѣлки, рельефы нарядны, обрамовка диковинно-великолѣпна. Какому-то Эліасу Готтфро или Годфруа изъ Эммериха (умершему въ 1568 г.) принадлежатъ, кромѣ княжескаго надгробнаго монумента въ церкви св. Мартина въ Касселѣ, три большихъ, уже полуитальянскихъ горельефа библейскаго содержанія, въ тамошнемъ музеѣ. — Наконецъ майнцскій соборъ представляетъ въ своихъ памятникахъ непрерывный рядъ живыхъ свидѣтельствъ по исторіи тогдашней скульптуры. Это по большой части статуи, размѣщенныя въ чудовидныхъ (бароковыхъ) нишахъ; памятникъ архіепископа Альбрехта (1546 г.) отличается болѣе прекрасною головой и матерьяломъ, нежели общимъ своимъ характеромъ; не такъ важны монументы архіепископовъ Себастьяна (1555) и Даніила (1582); два фамильныхъ памятника, Бренделей (1562) и Габленцевъ (1592), представляютъ каждый всю семью, въ хорошемъ портретномъ изображеніи, на колѣняхъ передъ Распятіемъ; къ отличнѣйшимъ вещамъ этого направленія принадлежитъ за тѣмъ выразитель-

[1] См. Kugler, Kleine Schriften, II, 277 и стран. 377 о рейнскихъ работахъ. — Относительно вюрцбурскихъ памятниковъ см. Deutsches Kunstblatt 1851 г., стран. 405 и сл.—
[2] Heideloff, Schwäbische Denkmäler, вып. 3, стран. 23.

ная надгробная статуя архіепископа Вольфганга (1606 г.). — Равномѣрно и вюрцбургскій соборъ обладаетъ, кромѣ вышеназванныхъ и другихъ раннѣйшихъ еще работъ, многими памятниками, которые правда не столько отличаются чистымъ пластическимъ стилемъ и высшимъ чувствомъ жизни, сколько благолѣпной декоративной эффектностью. Не говоря о разныхъ бронзовыхъ плитахъ съ рельефами, изъ которыхъ лучшая на гробѣ епископа Конрада (умерш. въ 1540 г.), упомянемъ о монументахъ епископовъ Мельхіора (ум. въ 1558) и Фридриха (ум. въ 1573), а также и о памятникѣ Себастьяна Эхтера (ум. въ 1575), — послѣдній уже съ лежащею, опершись на руку, статуей этого рыцаря, на манеръ вышеприведенныхъ монументовъ Андрея Сансовино въ церкви Санта Марія дель-По́поло. Вообще итальянскіе мотивы сильно заявляютъ себя теперь и въ самомъ строѣ надгробныхъ памятниковъ (какъ наприм. только-что указанное дремотное положеніе главной фигуры, придача къ ней двухъ сѣтующихъ женскихъ фигуръ и т. д.).

По части бронзоваянія за этотъ періодъ надо особенно привести здѣсь разныя бронзовыя работы, которыя, бывъ выполнены Нѣмцами и Нидерландцами, находятся въ Германіи. Хорошимъ бронзолитейщикомъ въ Саксоніи является Вольфъ Хильгеръ изъ Фрейберга, сработавшій между прочимъ надгробный монументъ герцога померанскаго Филиппа I-го (умерш. въ 1560), въ церкви св. Петра въ Вольгастѣ (хотя это и декоративная только вещь). Нѣсколько позже надгробные монументы саксонскихъ курфирштовъ во фрейбергскомъ соборѣ; [1] соорудителемъ ихъ называютъ однако водворившагося въ Саксоніи Итальянца, Джованни Марію Носсени (по 1593-й годъ); самыя статуи государей дѣлалъ Венеціанецъ Пьетро Бозелли. (Одному, нѣсколько старѣйшему нидерландскому мастеру принадлежитъ находящійся тамъ же пышный, и въ частностяхъ удачный, мраморный памятникъ курфиршта Морица). — Въ Нюрнбергѣ, украшенный бронзовыми фигурами, нарядный колодезь, у церкви св. Лоренца, сработанъ Бенедиктомъ Вурцельбауэромъ въ 1589 г. — Великолѣпные колодцы въ Аугсбургѣ, также со множествомъ бронзовыхъ изваяній, дѣланы по большой части Нидерландцами; такъ Августовскій колодезь сооруженъ Губертомъ Гергардомъ (около 1590 г.), а Геркулесовскій — Адріаномъ де-Врійсомъ (1599); тогда какъ, правда довольно манерная, бронзовая группа надъ порталомъ арсенала сработана Нѣмцемъ, Іоанномъ Рейхелемъ (1607). — Нѣкоторыя бронзовыя произведенія въ Мюнхенѣ исполнены подъ руководствомъ вышеназваннаго живописца, Петра де-Витте; таковы очень хорошія въ своемъ родѣ скульптуры на колодцѣ одного изъ тамошнихъ дворовъ и тѣ, какими украшенъ надгробный памятникъ императора Лудовика Баварца, въ церкви Пресв. Богородицы; послѣднія приписываютъ рѣзцу Ганса Крейцера.

Германія въ текущій періодъ довольно еще богата портретными медалями, и въ нихъ замѣтно удачное отчасти подражаніе прежнимъ этого рода работамъ, хотя чистота стиля и тонкость выработки исчезаютъ все болѣе и

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 17.

болѣе. Именитыми художниками по этой части можно назвать: Матіаса Карля и Валентина Малера въ Нюрнбергѣ, Константина Мюллера въ Аугсбургѣ, Якова Гладехальса въ Берлинѣ, и т. д. — Нидерландцы также выступаютъ теперь съ успѣхомъ, какъ медальёры; наприм. Па́улусъ ван'Віаненъ, Стевенъ ван'Голландъ, Конрадъ Блокъ, и мн. др.

За тѣмъ надобно еще сказать, что и въ Германіи процвѣтали объ эту пору разныя художественныя ремесла или производства. Такъ въ Нюрнбергѣ видимъ хорошихъ золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ: Венцеля Ямницера (1508—1585), Іону Зильбера и друг., умѣвшихъ съ разборчивымъ иногда вкусомъ пускать въ ходъ итальянскія декоративныя формы. (У г-на Меркеля въ Нюрнбергѣ есть превосходное въ декоративномъ отношеніи плато̀ работы Ямницера). — Особенно встрѣчаемъ многоразличныя столярныя издѣлія, которыя пріятностью своей декораціи прямо доходятъ до художественности. Въ этомъ отношеніи подлинно-мастерскимъ произведеніемъ слѣдуетъ назвать рѣзную изъ дерева каѳедру церкви св. Ульриха въ Галле на Заалѣ (1588 г.). Издѣліями этого рода преимущественно отличался Аугсбургъ; здѣсь тонкое столярное мастерство выступало въ связи съ ювелирною работой, живописью, гравированіемъ (рѣзьбою по металлу) и т. д., доставляя такимъ образомъ изукрашенные ящики, ларцы, шкапы и проч., которые часто производятъ очень пріятное впечатлѣніе. Блистательнѣйшія вещи въ этомъ родѣ принадлежатъ началу 17-го столѣтія, но въ нихъ нѣтъ уже той чистоты стиля, какою отличались прежнія, бывшія сравнительно проще. Самымъ знаменитымъ изъ такихъ аугсбургскихъ произведеній слылъ такъ-называемый «Померанскій художественный шкапъ» (сработанный для герцога померанскаго Филиппа II-го и оконченный въ 1617-мъ году) въ берлинской кунсткамерѣ, — вещь, представляющая можно-сказать цѣлый міръ искусства и всяческихъ хитростей. [1] — Какъ объ особой вѣтви художественнаго производства надлежитъ еще упомянуть о ваяніи изъ желѣза (котораго мастера назывались по-нѣмецки Plattner, буквально — плющильщиками). Отличнымъ работникомъ по этой части былъ Томасъ Рукеръ. Имъ выдѣлано между прочимъ (въ 1574 г.) украшенное разными историческими изображеніями желѣзное кресло, которое городъ Аугсбургъ поднесъ императору Рудольфу II-му; оно теперь въ Лонгфордкастлѣ въ Англіи.

[1] См. Kugler, Beschreibung der Berliner Kunstkammer, стран. 178—201.

§ 5. Испанія.

Значительная художественная дѣятельность по части живописи предстаетъ намъ наконецъ въ Испаніи. [1] Судя по многимъ указаніямъ и намекамъ въ дошедшихъ до насъ извѣстіяхъ объ испанскомъ искусствѣ, мы правда можемъ догадываться, что и здѣсь, гораздо уже ранѣе, пожалуй въ 15-мъ еще вѣкѣ, развилась самобытно своенародная школа живописи (старѣйшія испанскія картины приравниваютъ особенно къ Дюреровымъ; до какой степени это вѣрно, и не подходятъ ли онѣ больше къ нидерландскимъ, не беремся пока рѣшить); но ближайшихъ объ этомъ свѣдѣній еще нѣтъ теперь въ достаточной мѣрѣ. Только у нѣкоторыхъ мастеровъ 16-го столѣтія видимъ мы, точно такъ же какъ у Нидерландцевъ Мабуза, Бернардина ван' Орлея и ихъ современниковъ, старое своебытное направленіе въ борьбѣ съ выработавшеюся уже итальянскою манерой, пока послѣдняя и тутъ одерживаетъ мало по малу перевѣсъ. [2]

Одинъ мастеръ этого времени, Луисъ де-Моралесъ, прозванный эль-Дивино (Божественнымъ, 1509—1590 гг.) и превознесенный далеко не по заслугѣ, удовлетворяетъ, правда, въ раннихъ своихъ работахъ, гдѣ особенно удается ему выраженіе скорби и гдѣ выступаетъ у него нѣжно-блестящій колоритъ; но впослѣдствіи онъ впадаетъ въ нестерпимую манерность, и въ рисункѣ, колоритѣ и выраженіи все болѣе и болѣе удаляется отъ природы. — Переходъ къ итальянскому художественному направленію, и именно къ манерному подражанію Микельанджеловымъ пріемамъ, преимущественно знаменуетъ собой Висенте Хоанесъ изъ Валенсіи (1523—1579). Также и Педро Кампанья изъ Севильи (родомъ Нидерландецъ, съ 1503 по 1580), котораго однакожь очень хвалятъ за величавую простоту въ компоновкѣ и за живую энергію въ выполненіи; таковъ онъ преимущественно въ своемъ Снятіи со Креста, что въ севильскомъ соборѣ.

Но рѣшительнѣйшее усвоеніе итальянскихъ пріемовъ обнаружилось здѣсь впрочемъ и ранѣе. Такъ уже въ самомъ началѣ 16-го вѣка мы видимъ это у Павла де-Арегіо и у Франсиска Неаполи, которые являются послѣдователями Леонардо да-Винчи, особенно въ важнѣйшемъ своемъ произведеніи, — одеждѣ главнаго престола въ валенсійскомъ соборѣ (1506). — Другіе потомъ примыкаютъ къ направленію Рафаэля и Микельанджело: Алонсо Берругуэте (1480—1562); Луисъ де-Варгасъ (1502—1568), котораго хвалятъ какъ очень даровитаго послѣдователя Рафаэлю, особенно въ многочисленныхъ его образахъ, разсѣянныхъ по церквамъ севильскимъ; Педро де-Вильегасъ Мармолехо и Матео Пересъ де-Алезіо, оба подражатели Луису де-Варгасъ, послѣдній родомъ Римлянинъ; Гаспаръ Бесерра, и мн. др.

[1] Наглядное знакомство съ испанскою художественной манерой особенно доставляетъ Colleccion lithographica de cuadros del rey de Espana Don Fernando VII. — Сравни Passavant, Die christliche Kunst in Spanien. — [2] Denkmäler der Kunst, рис. 84, A.

Разные позднѣйшіе живописцы 16-го вѣка придерживались, напротивъ, болѣе Венеціанцевъ и весьма удачно воспроизводили ихъ колоритъ. Къ числу ихъ, въ качествѣ отличныхъ портретистовъ, принадлежатъ главнымъ образомъ: Алонсо Санчесъ Коэльіо, ученикъ Антонія Моро; Гуанъ Пантоха де-ла Крусъ, ученикъ Коэльіо, и Гуанъ Фернандесъ Наваррете, по прозванію эль-Му́до (то-есть Нѣмой, 1526—79).

Кажется, что большая часть испанскихъ живописцевъ этого періода, благодаря сравнительной чистотѣ художественнаго чувства, далеко не сплошь увлекалась тѣми манерными стремленьями, которымъ поддалась толпа ихъ современниковъ; и что уже и теперь заготовь обозначилось то высокое призваніе, какое суждено было испанскому искусству въ слѣдующій за симъ вѣкъ. И здѣсь портретная живопись по преимуществу поддерживаетъ чувство естественной правды въ полной силѣ, и тѣмъ самымъ подготовляетъ великіе успѣхи въ будущемъ.

По части испанской скульптуры этого времени [1] мы знаемъ почти одни только надгробные памятники, которыхъ орнаментація выполняется еще въ изящнѣйшемъ стилѣ Возрожденія, тогда какъ онъ совершенно отцвѣлъ уже во всѣхъ другихъ странахъ. Часто встрѣчаются здѣсь богато изукрашенные саркофаги, значительно расширяющіеся сверху внизъ, какъ наприм. въ бургосскомъ соборѣ. Двѣ великолѣпныя царскія гробницы въ гранадскомъ соборѣ извѣстны намъ по слѣпкамъ съ нихъ въ Луврѣ; это именно гробницы Фердинанда съ Изабеллою и Филиппа Австрійскаго съ супругою его, помѣшавшеюся Іоанной; декоративная часть въ чрезвычайно пышномъ и размашистомъ стилѣ Возрожденія; что касается лицевой стороны, то въ ней истинно цѣнны только портретныя статуи, полныя строгой простоты и вѣрности природѣ, да развѣ нѣкоторыя еще статуэтки по угламъ. — Въ церкви Сан' Гуанъ Баутиста экстраму́росъ, близъ Толедо, есть гробница архіепископа Таверы, въ хорошемъ микельа́нджеловскомъ стилѣ; это работа Алонсо Берругуэте, который подобно многимъ тогдашнимъ художникамъ въ Испаніи, былъ вмѣстѣ зодчимъ, ваятелемъ и живописцемъ.

[1] Источники смотри на стран. 463.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СЕМНАДЦАТАГО И ОСЬМНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЙ.

Общія замѣчанія.

Подъ самый конецъ 16-го столѣтія въ сферѣ искусства развернулась новая и смѣлая дѣятельность, какъ живое выраженіе усилившихся и расходившихся наконецъ до бури движеній, которыя возникли тогда же и въ духовной области. Католицизмъ сознаъ, какой страшной онъ самъ себя подвергалъ опасности своимъ небреженіемъ о духовномъ развитіи пастырей и паствы; онъ снова вооружился всѣми силами и средствами, какія только нашлись у него подъ рукой; онъ создалъ себѣ новое, воодушевленное рыцарство (іезуитскій орденъ) и началъ ту упорную борьбу, которая должна была кончиться гибелью противника. Но протестантизмъ противопоставилъ ему такой же усиленный отпоръ; онъ выступилъ въ поле внѣшней жизни равномѣрно въ полномъ вооруженіи, и когда наконецъ, истомившись, обѣ стороны должны были прекратить бой, обѣ могли одинаково приписывать себѣ побѣду. Сильныя и бурныя страсти успѣли разнуздаться и разыграться среди этой продолжительной борьбы; онѣ-то прежде всего и предстаютъ намъ характеристическими признаками новыхъ созданій искусства. Онѣ естественно должны были обусловить еще болѣе натуралистическую обдѣлку формы, но въ то же время и повести къ своеобразному возвышенію духовнаго замысла, и притомъ именно къ такому, въ которомъ отражается весь фанатизмъ того времени, крѣпко отстаивавшій интересы неба съ мірскимъ оружіемъ въ рукахъ. Это страстное, наклонное къ фанатизму, отчасти даже къ изступленному экстазу направленіе не должно однако считать за единственный моментъ, обосновавшій новыя художественныя стремленія. Съ той стороны, которая особенно крѣпко держалась прежнихъ интересовъ жизни, то-есть въ католическихъ краяхъ, усиливались въ то же время сознательно вникнуть въ характеръ тѣхъ произведеній, которыми всего блистательнѣе заявила себя старина; изучали великихъ мастеровъ начала 16-го столѣтія, старались по-возможности сравняться съ ними и, пожалуй, не всегда были безуспѣшны въ своихъ стремленіяхъ, но все же отъ чисто-разсудочнаго изученія не смогли подняться до той высоты, гдѣ духъ способенъ раскрыть себя

вполнѣ ясно и свободно; отъ стремленій этихъ все-таки болѣе или менѣе вѣетъ холодомъ. Съ другой стороны, преимущественно въ протестантскихъ земляхъ, какъ бы въ противоположность этому направленію, больше отдавались безпредубѣжденному, вольному взгляду на природу; слѣдили за ея пестрою, рѣзвою игрой и, пріучая смыслъ уразумѣвать языкъ властвующаго въ природѣ духа, изощрялись раскрывать и повѣдывать его тайны въ краснорѣчивыхъ образахъ. Но при этомъ надо замѣтить, что искусство, въ высшемъ его значеніи, всегда стоитъ выше разлада ходячихъ общихъ мнѣній, что поэтому вліянія съ обѣихъ сторонъ могли тѣмъ не менѣе положительно дѣйствовать другъ на друга и что изъ такого именно взаимнодѣйствія надлежало возникнуть прекраснѣйшимъ и благороднѣйшимъ созданіямъ той достопамятной поры.

Въ искусствѣ Итальянцевъ предстаютъ намъ всего ближе вышеуказанные католическіе элементы того времени; они же, только воспламененные высшимъ вдохновеньемъ, господствуютъ и въ искусствѣ Испанцевъ, доставившихъ католицизму могучую оборону въ лицѣ ордена, основаннаго Лойолой. Въ югозападныхъ частяхъ Нидерландовъ (въ Брабантѣ) находитъ себѣ живое и сильное выраженіе католическій опять элементъ, а въ сѣверовосточныхъ частяхъ (въ Голландіи) — протестантскій, и съ той и съ другой стороны не безъ благотворнаго между собой взаимнодѣйствія. Франція, въ раннюю пору вѣка, высылаетъ лишь нѣсколько талантовъ къ участію въ этомъ новомъ расцвѣтѣ искусства; такъ же и Германія, которая, страшно потерпѣвъ отъ тридцатилѣтней войны и ея послѣдствій, остается безъ важнаго художественнаго значенія за весь этотъ періодъ. — Что̀ касается до тогдашнихъ соотношеній между различными родами искусства, то скульптура, не такъ способная къ выраженію бурныхъ, измѣнчивыхъ страстей, вообще выходитъ и малозначительнѣй. Важнѣйшія силы сосредоточились теперь вполнѣ на живописи; но то вдумчивое созерцаніе природы, которое изначала свойственно духу Германцевъ и которое нашло главную свою пищу въ свободныхъ элементахъ того времени, естественно повело къ тому, что отнынѣ всѣ тѣ роды живописнаго искусства, которые обыкновенно числятся второстепенными, жанръ, пейзажъ, домашнее затишье и т. д., стали нерѣдко восходить на одну ступень съ господствовавшей вначалѣ исторической живописью.

Лучшая пора этого новаго расцвѣта въ искусствѣ относится къ первой половинѣ 17-го столѣтія; одни лишь сейчасъ названные побочные роды живописи являются съ привлекательной еще свѣжестью и граціей не только во второй половинѣ этого, но даже и вначалѣ слѣдующаго вѣка. Впрочемъ, та духовная усталь, которая была неизбѣжна послѣ столь долгой и напряженной борьбы, довольно скоро отозвалась и въ искусствѣ. Но въ самую пору этой устали могущественно выступаетъ передъ нами свѣтское самовластіе, одерживающее блистательнѣйшія свои побѣды во Франціи; во второй половинѣ 17-го вѣка оно, правда, вноситъ новую дѣятельность во всѣ высшія области искусства, но дѣятельность эта такова, что предписываетъ духу и его формамъ свои собственные законы съ деспотическимъ произволомъ, а потому, не ознаменовавъ собой ни какого самобытно-новаго направленія, она и могла имѣть слѣдствіемъ одинъ только наружно-условный характеръ искус-

ства. Она продолжается однакожь и въ 18-мъ столѣтіи; но скоро угасаетъ, не оставивъ за собой почти ровно ничего, кромѣ всеобщей слабости, изъ нѣдръ которой только тамъ и сямъ силятся выникнуть нѣкоторыя одиночныя явленія, возбуждаемыя иногда однимъ лишь болѣзненнымъ раздраженіемъ или зудомъ. Оба искусства, — и то, которое вышло изъ прежнихъ интере совъ жизни въ послѣднемъ ихъ преобразованіи, и то, которое обязано своимъ существованьемъ преимущественно оппозиціи (то-есть новизнѣ, выступившей противъ старины), — оба въ 18-мъ столѣтіи хоронятся въ могилу. И чтобы высказать начисто и безъ всякихъ рѣшительно обиняковъ, что здѣсь насталъ опять большой новый періодъ, новщики принялись — уже не въ порывѣ изувѣрства, не подъ наитіемъ демона войны, и рѣдко даже въ видахъ такъ-называемой общественной пользы, — истреблять съ мальчишески отвратительнымъ безуміемъ превосходнѣйшія созданія, оставшіяся памятниками великаго прошлаго.

Такъ-какъ художественныя отношенія этого времени, то-есть собственно 17-го вѣка, многоразлично переплетаются между собой, то для яснѣйшаго уразумѣнія частностей будетъ лучше, если мы раздѣлимъ слѣдующій обзоръ не по странамъ, а вообще по родамъ искусства.

А. СКУЛЬПТУРА.

§ 1. Высшая скульптура.

Уже было замѣчено, что скульптура за этотъ періодъ имѣетъ сравнительно меньшее значенье; новыя направленія ума, говоря по крайней мѣрѣ вообще, не могли оказать на нее особенно выгодныхъ вліяній. Есть однакожь отрадныя исключенія изъ общаго правила. Такъ въ самомъ началѣ этого періода, т. е. около 17-го вѣка, въ Италіи [1] встрѣчаются нѣкоторыя немногія правда явленія, дѣйствующія привлекательно и какъ будто обозначающія собой возвратъ отъ манерныхъ пріемовъ ближайшаго прошлаго, хотя они и не сопровождались впослѣдствіи ни какимъ болѣе обширнымъ успѣхомъ. Къ нимъ относится между прочимъ одно юношеское произведеніе ломбардскаго ваятеля Стефано Мадерно (1571—1636), статуя св. Цециліи, въ церкви этой угодницы въ Римѣ; святая изображена лежащею какъ усопшая и отличается чистою наивностью и цѣломудренною граціей. За тѣмъ идутъ работы Тосканца Пьетро Бернини (1562—1629), находящіяся въ нѣкоторыхъ неапольскихъ церквахъ; онѣ, хоть и не могутъ сравниться съ вышеназваннымъ призведеніемъ, привлекаютъ однакожь своей важною простотою.

Сынъ этого Пьетро, Лоренцо Бернини (1598—1680), былъ знаменитѣйшимъ въ то время мастеромъ по части скульптуры, тогда какъ съ другой стороны мы уже упоминали объ немъ при случаѣ, какъ объ одномъ изъ

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 92.

именитыхъ также зодчихъ. Сильный и многоподвижный талантъ помогъ ему достичь столь высокаго значенія, но еще болѣе содѣйствовало этому то обстоятельство, что онъ съумѣлъ примѣнить свой даръ къ господствующимъ стремленіямъ той эпохи и удачно выразить ихъ въ мраморѣ. Есть нѣчто упоенное, изступленно-порывистое въ его фигурахъ, и вмѣстѣ съ этимъ, въ частностяхъ обдѣлки такая вѣрность природѣ, благодаря которой пылъ его собственнаго чувства прямо охватываетъ и зрителя. Но восторженность идетъ у него не изъ глубины души; это все-таки лишь разгоряченный трезвый разсудокъ: оттого изображенія его всегда носятъ болѣе или менѣе характеръ аффектаціи; при этомъ гонка за естественностью ведетъ его обыкновенно къ живописной обдѣлкѣ, въ которой законы пластическаго стиля совершенно ужь теряются. Это между прочимъ видно — чтобъ привести здѣсь хоть нѣкоторыя изъ многочисленныхъ созданій, какими онъ преимущественно украсилъ Римъ — какъ въ его могучихъ фигурахъ Константина (на конѣ) въ Ватиканѣ и Лонги́на въ Петровской церкви, такъ и въ сравнительно нѣжнѣйшей св. Терезѣ, падающей безъ чувствъ передъ лучемъ горняго свѣта, въ Санта Марія делла-Витторія, или въ фигурѣ св. Бибіаны, въ церкви этой угодницы. Въ другихъ работахъ, наприм. по каѳедрѣ св. Петра въ Петровскомъ храмѣ, стремленіе это доходитъ у него даже до варварской безвкусицы.

Лоренцо Бернини оказалъ чрезвычайно сильное вліяніе на своихъ современниковъ и послѣдователей. Въ числѣ первыхъ надо особенно указать на Алессандро Альгарди (1598—1654), который въ обдѣлкѣ формы правда болѣе старался держаться античныхъ образцовъ, но тѣмъ не менѣе впалъ въ аффектацію и некстати живописную компоновку; это между прочимъ замѣтно и въ знаменитѣйшемъ ето произведеніи, большомъ рельефѣ Аттилы въ Петровской церкви въ Римѣ. Только дѣтскія фигуры выходятъ у него вообще наивны и граціозны. — За нимъ должно привести Франческо Мокки (бывшаго сперва ученикомъ Джованни да-Болонья, и умерш. въ 1646 г.) и Андрея Больджи (ум. въ 1656). Изъ послѣдователей Бернини, кромѣ безчисленнаго множества другихъ, можно назвать Эрколе Феррату и Антоніо Раджи. — Вліяніе Бернини простирается еще и на итальянскую скульптуру 18-го столѣтія; но въ это время начинаютъ уже постепенно возвращаться отъ его чрезмѣрной подвижности къ иной манерѣ, въ которой господствуетъ больше трезваго или, пожалуй, черстваго покоя. Въ срединѣ 18-го столѣтія находимъ нѣсколько замѣчательныхъ работъ въ Неаполѣ, хотя и отличающихся обыкновенно какой-то странной перехитренностью; это именно статуи въ церкви Сан' Северо, работы ваятелей Коррадини, Квейроло и Саммартино. Тамъ же изваянъ послѣднимъ покрытый пеленою усопшій І. Христосъ, который обличаетъ рѣдкую по тому времени серьёзность чувства. — Изъ числа ваятелей, трудившихся въ Римѣ, Камилло Рускони, при всемъ пристрастіи своемъ къ живописному стилю и къ манерѣ Бернини, былъ однакожь надѣленъ благороднымъ еще вкусомъ, отзывавшимся болоньскою школой живописи (гробница Григорія XIII-го въ церкви св. Петра, 1723 г.); тогда какъ, напротивъ, Пьетро Браччи былъ только ловкій на руку маньеристъ (гробницы Бенедикта XIV-го и Маріи Собѣской тамъ же).

Нѣкоторые нидерландскіе ваятели 17-го вѣка отличались болѣе чистымъ достоинствомъ, болѣе благородной наивностью, даже болѣе удачною обдѣлкою пластическаго стиля, нежели вышеназванные Итальянцы. Таковъ вопервыхъ Францъ дю-Кенуа, прозванный иль-Фьямминго (1594—1644), изъ Брюсселя, соперникъ Бернини. Главнѣйшая его дѣятельность принадлежитъ Риму; именно здѣсь въ особенности надо указать на статую св. Андрея въ Петровской церкви, и на статую св. Сусанны въ Санта Марія ди-Лорето. Въ своеобразную заслугу этому художнику слѣдуетъ поставить изображеніе маленькихъ геніевъ, въ которыхъ онъ умѣлъ счастливо выразить дѣтски-свѣжую природу; такіе геніи встрѣчаются въ декораціяхъ разныхъ надгробныхъ памятниковъ, его работы, и на извѣстномъ колодцѣ Маннекен' писъ («Сикающій мальчикъ») въ Брюсселѣ. Въ берлинскомъ музеѣ есть удивительно наивный амуръ, занятый строганіемъ себѣ лука. — Не меньше значительнымъ представляется ученикъ его, Артуръ Квеллинусъ. Имъ самимъ и подъ его руководствомъ сработаны многочисленныя скульптуры, украшающія амстердамскую ратушу, выстроенную Яковомъ ван' Кампеномъ, и гораздо болѣе самой архитектуры обезпечивающія этому зданію величественный эффектъ. Полная и энергическая обдѣлка тѣлесной формы, во вкусѣ нидерландской народности, и сдерживаемое въ надлежащихъ предѣлахъ живописное стремленье, — то и другое въ удачномъ примѣненіи къ требованіямъ пластическаго стиля, придаютъ работамъ этимъ вполнѣ своеобразный типъ. Особенно значительны два большіе рельефа, заполняющіе главный фронтонъ зданія и своимъ содержаніемъ прославляющіе блескъ могучаго приморскаго города. Квеллинусъ работалъ между прочимъ и для бранденбургскаго двора; въ Берлинѣ приписываютъ ему не безъ основанія хорошо изваянный надгробный монументъ графа Э. Г. фон' Шпарра (умерш. въ 1666 г.) въ Маріинской церкви. — Повидимому, этотъ манеръ остался не безъ сильнаго вліянія и на ближайшее свое сосѣдство, да и на художественныя стремленія другихъ странъ (именно сѣверной Германіи); прослѣдить точнѣе это вліяніе было бы, пожалуй, неизлишне. Надо однакожь замѣтить относительно нидерландской скульптуры, что въ позднѣйшую пору 17-го столѣтія проявляются и здѣсь вліянія берниніевскаго стиля, такъ наприм. въ работахъ Вареоломея Эггерса.

Совсѣмъ инаковымъ представляется то направленіе скульптуры, какое во второй половинѣ 17-го вѣка вызвано было художественными предпріятіями Лудовика XIV-го во Франціи. Здѣсь слышатся еще отголоски прежняго французскаго искусства (школа Фонтенебло) въ связи съ родственнымъ Берниніеву стремленіемъ, конечно его же примѣрами и порожденнымъ; впрочемъ и то и другое направляется здѣсь своеобразно и съ большимъ отчасти техническимъ мастерствомъ къ рѣшительно театральной, завѣдомо представительной (репрезентаціонной) манерѣ изображенія. Не безъ истинной еще энергіи является это направленье въ знаменитой мраморной группѣ Пьерра Пюжѣ (1622—94), представляющей терзаемаго львомъ Милона Кротонскаго (въ парижскомъ музеѣ), также въ разныхъ его скульптурахъ въ Генуѣ (въ Санта Марія ди-Кариньяно и въ др. мѣст.); уже ма-

нернѣе выступаетъ оно въ изваяніяхъ Франсуа̀ Ангьѐ (1612—86); но въ обширнѣйшемъ размѣрѣ у тѣхъ мастеровъ, которымъ привелось выполнять бо́льшую часть работъ того времени: у Франсуа̀ Жирардо́на (1630—1715) и Антуана Куазёво̀ (Coysevox, 1640—1720). Не вполнѣ еще измѣняя своей перводинѣ, ближе къ нидерландскому направленью держится, напротивъ, Мартинъ ван' ден' Богаартъ, прозванный во Франціи Дежарденомъ (1640—94). — Въ 18-мъ вѣкѣ стремленіе это переходитъ въ щеголеватую, по большей части безсодержательную, нарядность. Къ значительнѣйшимъ талантамъ того времени принадлежатъ: Эдмъ Бушардо́нъ (съ 1698 по 1762) и Жанъ Бати́стъ Пига́лль (1714—1785); послѣднимъ сработанъ извѣстный надгробный монументъ маршала саксонскаго въ церкви св. Ѳомы въ Страсбургѣ, одно изъ блистательнѣйшихъ созданій этой эпохи, правда не свободное отъ театральной эффектности, но тѣмъ не менѣе въ высшей степени достопримѣчательное по своей тонкой и вполнѣ естественной выработкѣ.

Въ Германіи, сверхъ приведенныхъ нами выше, возникли въ теченіе 17-го столѣтія многія хорошія скульптурныя работы, хотя въ нихъ нѣтъ уже болѣе и слѣда своеобразной нѣмецкой школы. Іоанну Т. В. Ленцу (1685) принадлежитъ мило-дремлющая мраморная фигура на гробѣ св. Урсулы въ кёльнскомъ храмѣ этой угодницы. Много красивыхъ престоловъ и надгробныхъ памятниковъ въ майнцскомъ соборѣ относятся къ тому же времени; между послѣдними замѣчателенъ вовсе не пластично задуманный, но въ своемъ родѣ отлично выполненный монументъ генерала Ламберга (умершаго въ 1689), который строптиво силится сбросить гробовую крышку, но укрощается въ своемъ порывѣ Смертію. Бронзовое распятіе на главномъ престолѣ церкви св. Кастора въ Кобленцѣ, сочиненное Георгомъ Швейггеромъ изъ Нюрнберга, вылитое Вольфомъ Іеронимомъ Герольдомъ тамъ же (1685), не лишено цѣны, какъ живой образецъ тогдашней нюрнбергской художественности. — Наконецъ, около начала 18-го вѣка въ Германіи появился отличный ваятель, который, хотя и платя дань тѣснымъ путамъ своего времени, тѣмъ не менѣе успѣлъ развернуть высокую и величавую геніальность. Это именно Андрей Шлютеръ (родивш. около 1662, умерш. въ 1714 г.). Элементы художественнаго его образованія указываютъ отчасти на нидерландское направленье, какимъ явилось оно въ рукахъ Артура Квеллинуса, отчасти на вліянія Бернини, къ чему присоединялось еще нѣчто сродственное вышеназваннымъ французскимъ мастерамъ; но собственно ему принадлежитъ глубокое чувство жизни, гордое, могучее благородство и поистинѣ счастливый смыслъ къ пространственнымъ соотношеніямъ и къ пространственному эффекту. Главная дѣятельность его принадлежитъ Берлину; за̀мки берлинскій и потсдамскій богаты скульптурною декораціей, работанной или имъ самимъ, или подъ его руководствомъ; важнѣйшими произведеніями его рѣзца должно назвать маски умирающихъ воиновъ надъ окнами во дворѣ берлинскаго арсенала, и конную статую великаго курфирста Фридриха Вильгельма на тамошнемъ мосту Лангенбрюке. — О послѣдователяхъ этого мастера совершенно не́чего сказать.

§ 2. Мелкая скульптура.

Разныя красивыя и доброкачественныя работы встрѣчаются намъ за текущій періодъ, особенно въ 17-мъ столѣтіи, по части мелкой скульптуры и примѣненія ея къ декоративнымъ потребностямъ; [1] здѣсь тотъ собственно-декоративный элементъ, который по преимуществу заявилъ себя во второй половинѣ 16-го вѣка, усвояется опять со смысломъ и, сообразно натуралистическимъ стремленіямъ настоящей эпохи, не безуспѣшно разработывается далѣе.

Преобладающая наклонность любителей обращается въ такихъ работахъ къ слоновой опять кости, которая уже рѣдко употреблялась въ дѣло со времени Среднихъ Вѣковъ. Одинъ изъ главныхъ родовъ костяныхъ работъ этого времени, который долженъ былъ занять бездну художническихъ силъ, составляютъ распятія; при достойномъ и знаменательномъ общемъ замыслѣ, въ нихъ стараются вполнѣ выразить все анатомическое мастерство и всю судорожность, свойственную мучимому такъ ужасно. Частое выполненіе этого рода образо̀въ можно почесть за очень характеристическій признакъ тогдашняго умонастроенія. Но встрѣчаются разныя лицевыя изображенія и другого рода, хотя въ нихъ также не рѣдко замѣтна слишкомъ анатомическая обдѣлка, опять-таки выдающая главное занятіе исполнителей (производство распятій). Потомъ дѣлали изъ слоновой кости большіе парадные сосуды, именно кру̀жки и кубки́, богато украшая ихъ снаружи рельефной рѣзьбою; въ послѣдней встрѣчаются иногда чистота и граціозность стиля, поистинѣ удивительныя. Извѣстными художниками по этой части именуютъ: Франца дю-Кенуа, уже приведеннаго нами ваятеля, и одного старѣйшаго еще нидерландскаго мастера, который также работалъ въ Римѣ; Копѐ Фьямминго (ум. въ 1610); Лео Проннера (ум. въ 1630); Леонгарда Керна (ум. въ 1663); Гергарда ван' Опсталя (ум. въ 1668; жертвоприношеніе Аврамово, его руки́, значительное только своей величиною, прежде въ Каза Вольпи въ Венеціи, теперь въ брешіанскомъ городскомъ музеѣ); Франца ван' Боссіута (ум. въ 1692); Бальтазара Пермозера (ум. въ 1732); Мельхіора Па̀улуса (десять отчетливыхъ рельефовъ Страстей Христовыхъ, съ 1703 по 1733 г., въ сокровищницѣ кёльнскаго собора), и мн. др.

Подконецъ 17-го вѣка и въ 18-мъ часто обращались для работъ такого рода и къ другимъ матерьяламъ, между прочимъ къ янтарю; но все выдѣланное изъ послѣдняго лишено по большей части художественныхъ достоинствъ. Въ мозаичныхъ рельефахъ, набранныхъ изъ разноцвѣтнаго дерева, пріобрѣлъ нѣкоторое значеніе Іоаннъ Георгъ Фишеръ изъ Эгера (1661 г.). Въ желѣзныхъ работахъ, то-есть болѣе въ примѣненіи къ нимъ художественнаго пріема, чѣмъ собственно въ художественной ихъ выра-

[1] Дальнѣйшія подробности въ Kugler's Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, стран. 205—269.

боткѣ, отличался Готфридъ Лейгебе (съ 1630 по 1683), трудившійся преимущественно въ Берлинѣ. И т. д.

Издѣлія изъ благородныхъ металловъ своею лицевою частію обыкновенно далеко уступаютъ вещамъ изъ слоновой кости; зато декоративная часть въ стилѣ бароко или рококо часто полна жизни и смѣлаго размаха. Одною изъ рѣдкостныхъ работъ эпохи тридцатилѣтней войны представляется серебряный кіотъ св. Энгельберта въ ризницѣ кёльнскаго собора, сдѣланный Конрадомъ Дуйсбергеромъ въ 1633—35 гг. Тамъ же дарохранительница, вся почти изъ дорогихъ камней и эмали, разныя служебныя евангелія въ окладахъ изъ выбивного серебра и проч.

Медальёрное искусство въ этотъ періодъ представляетъ множество художническихъ именъ и притомъ нѣкоторыя произведенія, дѣйствительно не лишенныя значенья. Изъ отличнѣйшихъ мастеровъ по этой части достаточно назвать здѣсь только слѣдующихъ: въ первой половинѣ 17-го вѣка—Нѣмца Ганса Пецольда (ум. въ 1633 г.) и Французовъ Жоржа и Гильіома Дюпрè; во второй половинѣ — Нидерландца Петра ван' Абеле, у котораго, какъ и у другихъ тамошнихъ медальёровъ, замѣтно благотворное вліяніе Артура Квеллинуса; Шведа Раймунда Фальца (ум. въ 1703) и объитальянившагося Нѣмца Джованни Гамерани (собственно Гамера, умерш. въ 1705); въ первой половинѣ 18-го вѣка — сыновей послѣдняго, Эрменегильда и Оттона Гамерани (умерш. въ 1744 и въ 1768), и мн. др. Ихъ всѣхъ превзошелъ Іоаннъ Карлъ Гедлингеръ, изъ Швица (1691—1771), благородствомъ замысла, свободнымъ, законченнымъ выполненіемъ головъ и хорошо придуманными, хотя часто сдающими въ живописность, оборотными сторонами. Работалъ онъ преимущественно для шведскаго двора.

Въ 18-мъ столѣтіи появляется наконецъ нѣсколько отличныхъ камнерѣзцевъ, въ томъ числѣ два Нѣмца: Лоренцъ Натеръ (ум. въ 1763), который, при весьма отчетливой и чистой работѣ, слѣдуетъ однакожь французскому вкусу того времени; и Іозефъ Пихлеръ (ум. въ 1790), который дотого съумѣлъ подойдти къ античной рѣзьбѣ по камню, что работы его нерѣдко слыли за настоящій антикъ. Поэтому онъ собственно принадлежитъ уже къ числу тѣхъ художниковъ, съ которыми начинается строгій классицизмъ и совершенное преобразованіе всего новаго искусства.

Б. ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

§ 1. Итальянская историческая живопись.

Въ итальянской исторической живописи 17-го вѣка различаютъ обыкновенно два направленія, которыхъ внутреннее условіе лежало въ вышеуказанныхъ общихъ стремленіяхъ той эпохи. Одно изъ этихъ направленій возвращается къ великимъ мастерамъ, процвѣтавшимъ вначалѣ 16-го столѣтія, хочетъ, слѣдуя ихъ образцу, выбиться изъ наступившей потомъ ги-

бельной манерности и, въ противоположность маньеристамъ, силится вполнѣ сознательно усвоить себѣ многоразличныя преимущества той достославной эпохи и совокупить ихъ въ совершеннѣйшее еще цѣлое. Направленіе это стремилось возстановить достоинство минувшей эпохи; но тамъ, гдѣ оно выступаетъ въ своей односторонности, ему суждено остаться при одномъ намѣреніи и при рабскомъ подражаніи образцамъ, которое должно было выходить тѣмъ менѣе удачнымъ, что своебытность каждаго изъ нихъ, происходя изъ завѣтной глубины индивидуальнаго духа, необходимо стояла въ болѣе или менѣе явномъ противорѣчіи съ другими, въ свою очередь также образцовыми, созданіями. Мастеровъ этого направленія обыкновенно зовутъ эклектиками (т. е. усвоивающими навыборъ). Тѣхъ, которые держатся другого, именуютъ натуралистами, такъ какъ, ни мало не озабочиваясь тѣмъ, что́ дѣлалось и сдѣлано было прежде, они просто отдавались грубому и неразборчивому воспроизведенію обиходной природы; это именно тѣ художники, у которыхъ страстная бурливость той эпохи проявляется непосредственно и во всей своей наготѣ. Однако оба эти направленія отнюдь не противостоятъ другъ другу въ непримиримомъ отчужденіи; въ тогдашнихъ эклектическихъ школахъ часто замѣтны натуралистическія стремленія, которыя благотворно укрѣпляютъ способности того, либо другого художника, и споспѣшествуютъ свѣжему его развитію; а съ другой стороны и излишняя рьяность натуралистовъ иногда отрадно смягчается усвоеніемъ болѣе тонкаго эклектическаго образованья.

Вообще можно сказать, что эклектицизмъ съ его степеннымъ спокойствіемъ, съ серьёзнымъ и основательнымъ изученіемъ великихъ мастеровъ, преимущественно послужилъ къ тому, чтобы подготовить прочную и благонадежную почву для искусства, которое вѣдь страшно было одичало въ рукахъ маньеристовъ 16-го столѣтія. Уже отчасти и подконецъ этого вѣка встрѣчаются намъ разныя школы, исключительно принадлежащія эклектическому направленію. Съ этой стороны особенно должно привести нѣкоторыя изъ верхнеиталійскихъ школъ. Самой раннею является школа семьи Кампи въ Кремонѣ. Основателемъ и высшимъ непримѣръ талантомъ этой школы былъ Джуліо Кампи (1500—1572); есть превосходный запрестольный образъ его въ Сант' Абондіо въ Кремонѣ, 1527-го года; ему обязаны своимъ образованіемъ меньшой братъ его Антоніо и другой художникъ изъ той же семьи, Бернардино Кампи. Ученица Бернардино, благородная и милая Софонисба Ангви́шола, отличалась особенно въ портретной живописи.— Второю за тѣмъ была школа семьи Прокаччини въ Миланѣ, основанная мастеромъ Эрколе Прокаччини (съ 1520 до 1591, и даже послѣ), чьи сыновья, Камилло и Джуліо Чезаре, процвѣтавшіе вначалѣ 17-го вѣка, являются отличными живописцами; не говоря о другихъ образцахъ, они особенно старались усвоить себѣ стремленія Корреджіо. Другіе именитые питомцы этой школы были: Джованни Батиста Креспи, прозванный иль-Черано (1557—1633), Бенедетто Креспи, прозванный иль-Бустино, преимущественно же Даніэле Креспи, у котораго впервые выступаетъ извѣстная величавость силы, какъ понимали ее натуралисты, въ соединеніи съ благородными формами и очень мягкою моделлировкой. Отъ

обѣихъ вышеназванныхъ школъ идетъ Энеа Сальмедджіа, прозванный иль-Тальпино, родомъ Бергамецъ (ум. въ 1626), одинъ изъ милѣйшихъ послѣдователей Рафаэля, задушевный, чистый, полный кроткой важности, но правда рѣдко возвышающійся до сколько-нибудь энергическихъ созданій. На ряду съ нимъ трудился въ Бергамо столько же плодовитый, хотя и менѣе значительный Джованни Паоло Каванья.

Важнѣе обѣихъ этихъ школъ была школа семьи Караччи въ Болоньи. Здѣсь эклектицизмъ достигъ полной своей разработки, онъ былъ формально приведенъ въ систему правилъ, точно опредѣлявшихъ, какія именно особенности слѣдуетъ заимствовать у любого изъ великихъ мастеровъ минувшей эпохи; но благотворнымъ противовѣсомъ такому (педантскому) стремленію присоединялось къ нему тщательное изученіе природы, разумѣется на первыхъ порахъ не съ тѣмъ, чтобы собственно перейдти въ натурализмъ. Основателемъ этой школы былъ Лодовико Караччи (съ 1555 по 1619), чьи учительскія заслуги по крайней мѣрѣ равноцѣнны художественнымъ созданіямъ. Главною его работой, которая выполнена имъ самимъ и подъ его руководствомъ, должно назвать фрески въ Сан' Миккеле ин' Боско въ Болоньи. — Къ нему примкнули напередъ два художника изъ его же собственной семьи, племянники его, Агостино (1558—1601) и Аннибале Караччи (1506—1609). Агостино впрочемъ не слишкомъ значителенъ, какъ живописецъ; важнѣйшимъ его произведеніемъ слыветъ Причащеніе блаженнаго Іеронима въ болоньской Пинакотекѣ. Отличнѣйшимъ и самымъ дѣятельнымъ талантомъ въ цѣлой семьѣ былъ Аннибале; со свѣжимъ отъ природы смысломъ и скороподвижною душой умѣетъ онъ усвоить себѣ преимущества разныхъ великихъ художниковъ, Корреджіо, Тиціана, Паоло Веронезе, Рафаэля и т. д., и то развиваетъ ихъ подъ-рядъ въ одной и той же картинѣ (что конечно выходитъ довольно странно), то съ бо́льшимъ простосердечіемъ слѣдуетъ исключительно лишь одному, либо другому. При этомъ поддерживаетъ его живой и вѣрный взглядъ на природу; однакожь, исходя отъ изученія антика и прежнихъ мастеровъ съ одной стороны и отъ изученія природы съ другой, даже и онъ рѣдко достигаетъ возможности свободно развернуть свой собствснный самобытный геній. Картинъ его очень много; важнѣйшими изъ нихъ должно назвать его фрески во Фарнезскомъ дворцѣ въ Римѣ, почерпнутыя изъ античной миѳологіи. Есть кромѣ того важныя произведенія въ болоньской Пинакотекѣ, въ луврскомъ собраніи въ Парижѣ, въ дрезденскомъ музеѣ и въ Національной Галереѣ въ Лондонѣ.

Изъ школы Караччи вышелъ цѣлый рядъ отличныхъ живописцевъ, и значительнѣйшіе въ ихъ числѣ успѣли отчасти развиться даже до той высшей свободы, какой недоставало первымъ ея дѣятелямъ. Изъ нихъ особенно замѣчательны слѣдующіе: Доменико Цампіэри, прозванный Доменикино (1581—1641), — художникъ съ ограниченною, правда, фантазіей, а потому обыкновенно полный трезваго разсчета въ общемъ составѣ своей композиціи, но при этомъ одаренный какимъ-то наивнымъ чувствомъ нравственной красоты, которое въ отдѣльныхъ частяхъ его произведеній нерѣдко дотого напоминаетъ счастливую пору Рафаэля, какъ ни у одного изъ его со-

временниковъ. Къ лучшимъ и благороднѣйшимъ его созданіямъ принадлежатъ фрески изъ житія св. Нила въ гротто ферратской церкви; мученичество св. Андрея въ церкви Сан'Грегоріо въ Римѣ и четыре евангелиста въ Сант' Андреа делла-Валле, тамъ же. Изъ множества масляныхъ его работъ назовемъ распрославленное Причащеніе св. Іеронима въ ватиканской галереѣ, Діану съ нимфами въ палаццо Боргезе въ Римѣ и св. Цецилію въ Луврѣ. — Гвидо Рени (1575—1642), одна изъ блистательнѣйшихъ художническихъ личностей того времени, — геніальный, щеголевато-изящный, полный живой фантазіи и чрезвычайно плодовитый. Въ раннихъ его работахъ выступаетъ больше натуралистическій элементъ, который, соотвѣтственно его своеобразности, проявляется съ особенно величавымъ достоинствомъ, какъ наприм. въ образѣ распятаго Спасителя съ Маріею и Іоанномъ, въ болоньской Пинакотекѣ. Потомъ стремленіе это у него умѣряется, и нѣкоторыя изъ картинъ средней его эпохи раскрываютъ необыкновенно изящное и высокое благородство, какъ наприм. изображеніе Феба съ Горами на потолкѣ одной бесѣдки при палаццѣ Роспильози въ Римѣ, или какъ масляная картина Несса и Деяниры въ Луврѣ, и мн. др. Но скоро онъ переходитъ къ болѣе отвлеченному, не такъ полножизненному идеалу красоты и подконецъ совершенно уже теряется въ пустой, обезсилѣвшей до немощи манерѣ. Къ Гвидо Рени примыкаетъ значительное число учениковъ и послѣдователей; лучшіе изъ нихъ: Симоне Кантарини, прозванный да-Пезаро, Джованни Андреа Сирани и дочь его Элизабетта; потомъ Семенца, Джесси, Доменико Канути, Гвидо Каньяччи и другіе, которые отчасти слѣдуютъ и послѣдней, далеко не отрадной манерѣ учителя. — Третьимъ значительнымъ послѣдователемъ Караччи былъ Джованни Франческо Барбьери, прозванный Гверчино, изъ Ченто (1590—1666). У него видно живое чувство большихъ, широкихъ массъ въ соединеніи съ теплымъ, сильнымъ колоритомъ; по ходу художественнаго развитія его впрочемъ можно уподобить Гвидо Рени. Въ раннюю свою пору держался онъ хорошаго натуралистическаго направленія (много работъ такого рода въ болоньской Пинакотекѣ, прекрасныя фрески въ виллѣ Лудовизи въ Римѣ), впослѣдствіи же перешелъ больше къ нѣжному и граціозному, а подконецъ впалъ въ разслабленную сантиментальность. Изъ учениковъ его, въ ряду другихъ художниковъ той семьи, слѣдуетъ особенно отмѣтить Бенедетто Дженнари. — За тѣмъ надобно привесть Франческо Альбани (1578—1660), который, обладая живымъ чувствомъ граціи, особенно любилъ идиллическія, полупейзажныя картины, соревнуя въ нихъ итальянской пастушеской поэзіи того времени; но, наравнѣ съ послѣднею, работы его рѣдко возвышаются надъ уровнемъ чисто-условной красоты. (Фрески въ палаццо Вероспи въ Римѣ). Въ иконописи примыкаетъ онъ непосредственно къ Караччи. Изъ числа Альбаніевскихъ учениковъ отличались: Джованни Батиста Мола, Карло Чиньяни и особенно Андреа Сакки. Ученикъ послѣдняго, Карло Маратта, является не слишкомъ многосильнымъ подражателемъ Гвидо Рени. — Хорошими талантами, но съ ремесленничьимъ больше направленіемъ, вышли изъ учениковъ Караччи еше слѣдующіе: Джованни Ланфранко (1581—1647), Систо Бадаллоки, Джакомо Каведоне, Ліонелло Спада (этотъ больше опять натуралистъ), и

мн. др. Благороднѣе былъ Алессандро Тіарини, чье лучшее произведеніе, Преч. Дѣва, являющаяся св. Іосифу, находится въ Луврѣ.

Подъ вліяніемъ Караччіевской школы образовались потомъ: Бартоломмео Скедоне (ум. 1615), который въ раннихъ своихъ работахъ подражалъ не слишкомъ удачно манерѣ Корреджіо, а впослѣдствіи сталъ сильнымъ и полнымъ грубоватой жизни натуралистомъ; — и Джованни Батиста Сальви, прозванный Сассоферрато (1605—85), который, не будучи одаренъ ни большою энергіей чувства, ни широкимъ кругозоромъ, умѣлъ однакожь очень мило подойдти къ тѣмъ стремленіямъ, какія обнаружились въ искусствѣ передъ началомъ 16-го столѣтія, и предпочтительно къ юношескимъ работамъ Рафаэля.

Особое направленіе живописи водворилъ Федериго Бароччіо, изъ Урбино (1528—1612). Не свободный, правда, отъ манерныхъ пріемовъ той поры, къ которой относится его образованіе, стремился онъ однако выразить бо́льшую глубину чувства, какъ въ сравнительно нѣжныхъ, такъ и въ страстно-взволнованныхъ изображеніяхъ, обращаясь при этомъ къ помощи тѣхъ мягкихъ и теплыхъ тоновъ колорита, которыхъ образецъ видѣлъ у Корреджіо и Андреа дель-Сарто, но которые по большой части выходили у него чѣмъ-то фальшивымъ и подрумяненнымъ. Главная работа его — Снятіе со Креста въ перуджинскомъ соборѣ. — Его направленіе нашло себѣ подражателя въ упомянутомъ уже нами Сіэнцѣ Франческо Ванни, а потомъ и очень обширный кругъ послѣдователей во Флоренціи, когда плоское подражаніе Микельа́нджело наконецъ всѣмъ тамъ надоѣло. Сперва примкнулъ къ нему Лодовико Карди да-Чи́го́ли (1559—1663) съ толпой учениковъ; потомъ, и особенно удачно, Кристо́фано Алло́ри (1577—1621), создавшій въ своей Іудиѳи (въ галереѣ Питти) одно изъ самыхъ знаменательныхъ и геніальныхъ произведеній 17-го столѣтія. — Инымъ путемъ, и болѣе подходя къ Доменикино, шелъ Флорентинецъ Маттео Росселли (1578—1650), чье Торжество Давида (въ галереѣ Питти) также принадлежитъ къ числу привлекательнѣйшихъ произведеній того времени. Изъ толпы учениковъ этого художника многіе держались однако сейчасъ указаннаго, мягкаго сравнительно, направленья, въ особенности Карло Дольчи (1616—1686), успѣвшій довести его до чрезвычайной нѣжности и бархатности въ колоритѣ, но подчасъ и до крайней уже сентиментальности. — Сюда же принадлежатъ наконецъ Пизанецъ Ораціо Ломи, прозванный Джентилески (1563—1646), и ни въ чемъ не уступавшая ему дочь его, Артемизія, которая не колебалась изображать самые ужасные сюжеты, какова наприм. Іудиѳь, обезглавливающая Олоферна (во флорентинскихъ Уффиціяхъ). Оба, при малоразборчивости на формы и неблагородномъ вообще рисункѣ, отличаются необыкновенно цвѣтистымъ и мягкимъ колоритомъ.

Односторонно-натуралистическимъ направленіемъ первый пошелъ Микельанджело Америчи да-Караваджо (1569—1609), въ противоположность стремленію эклектиковъ. Онъ вначалѣ образовался по Венеціанцамъ, особенно по образцу Джорджоне, и въ раннихъ трудахъ своихъ, какова наприм. безподобная Игрица на лютнѣ Лихтенштейновской галереи въ Вѣнѣ, и даже еще въ знаменитой картинѣ «Шулеровъ» палацца Шіарра въ Римѣ (другая его композиція на тотъ же сюжетъ въ дрезденской галереѣ), онъ подходитъ въ золотистомъ жарѣ и ясности тона къ лучшимъ изъ венеціанскихъ живописцевъ. Въ позднѣйшихъ его картинахъ сплошь преобладаетъ та бурная страсть, которая расходилась среди духовныхъ битвъ и передрягъ того времени. Выраженіемъ такому настроенію могла служить только заурядная (непросвѣтленная) природа; Караваджо и схватываетъ ее живьемъ, какъ бы отраженную въ блестящемъ зеркалѣ; сильнымъ колоритомъ, рѣзкимъ, яркимъ освѣщеніемъ и мрачными обокъ съ нимъ тѣнями, сообщаетъ онъ своимъ созданіямъ хватающую за душу, поразительную живость; но умѣетъ соединить съ этимъ какую-то сдержанность въ движеніяхъ, какой-то почти трагическій паѳосъ, которыми, при всей непосредственности передачи, они возвышаются надъ уровнемъ дѣйствительнаго бытія. Въ картинахъ его нѣтъ и слѣда идеальныхъ воззрѣній свойственныхъ эклектическимъ его современникамъ, но зато нѣтъ у него и сухой ихъ преднамѣренности, такъ какъ онъ всегда слѣдуетъ призыву индивидуальнаго чувства. Работы его руки можно видѣть во многихъ галереяхъ. (Первоклассная вещь, Положеніе во гробъ, находится въ ватиканскомъ собраніи въ Римѣ). Изъ послѣдователей его надо поименовать Французовъ М. Валантена и Симона Вуэ, Венеціанца Карла Сарачено и Мантуанца Бартоломмео Манфреди.

Вліяніе Караваджо сильно обнаруживается у неаполитанскихъ художниковъ. Здѣсь вопервыхъ является Испанецъ Джузеппе (Хозефъ) Рибера, прозванный ло-Спаньіолетто (т. е. Испанчикъ, съ 1593 по 1656 г.). Первоначальное образованіе этого художника принадлежитъ родной его странѣ, откуда онъ вынесъ съ собой въ Италію свойственное ему чувство свѣтотѣни и колорита. Здѣсь помогло ему развиться изученіе Корреджіо и Венеціанцевъ, что̀ видно изъ нѣсколькихъ раннихъ его работъ, между прочимъ изъ Снятія со Креста въ ризницѣ Сан' Мартино, близъ Неаполя. Но вскорѣ отдался онъ безоглядно натуралистическому направленію, къ которому и принадлежитъ огромное большинство его картинъ. Чрезвычайно рѣшительный характеръ, увѣренность въ рисункѣ и дивная твердость кисти, вообще сила его техники, особенно же брежжущій и какъ-то жуткій даже отблескъ свѣтотѣни, придаютъ важнѣйшимъ его произведеніямъ поразительный эффектъ. (Не мало у него впрочемъ и такихъ, которыя сработаны больше на ремесленную руку). Хорошія его картины можно найдти во всѣхъ почти галереяхъ, тридцать пять въ одномъ мадридскомъ музеѣ.— Изъ школы Спаньіолетто вышелъ между прочимъ Сальваторъ Роза (1615—73), написавшій въ близкомъ къ этому родѣ нѣсколько историческихъ картинъ (наприм. Заговоръ Катилины, въ домѣ Мартелли во Флоренціи, повторенный Николаемъ Кассаной въ галереѣ Питти, тамъ

же), но гораздо болѣе значительный въ пейзажной живописи и въ жанрѣ, о чемъ рѣчь будетъ далѣе. — У нѣкоторыхъ изъ неаполитанскихъ современниковъ Спаньіолетто замѣтно напротивъ въ то же время усвоеніе Караччіевскихъ пріемовъ; таковы Белизаріо Корренціо, Джамбатиста Караччіоло и въ особенности Мáссимо Станціони (1585—1656), который, благодаря простому чувству красоты, возвышается иногда на степень превосходнѣйшихъ мастеровъ того времени. Главныя работы его въ Сан' Мартино близъ Неаполя. У него была многочисленная школа; однакожь бóльшая часть его учениковъ, изъ которыхъ, мы назовемъ здѣсь Доменико Финолью и Джузеппе Марулло, подобно другимъ неаполитанскимъ живописцамъ той эпохи, рѣшительно слѣдовала натуралистическому направленію. — Сюда относятся еще два именитыхъ художника: Маттіа Прети, прозванный иль-Кавальеръ Калабрезе, и Генуэзецъ Бернардо Строцци, прозванный иль-Прете Дженовезе. Послѣдній, соединявшій съ большою силой колорита мягкую обдѣлку формъ, является иногда счастливымъ подражателемъ Мурильіо.

Съ половины 17-го вѣка начинаетъ ослабѣвать тотъ высокій полетъ, какой придали итальянскому искусству сейчасъ указанныя стремленія. Это замѣчается уже у многихъ изъ тѣхъ художниковъ, которыхъ мы назвали послѣдователями великихъ мастеровъ. На водвореніе болѣе ремесленнаго направленья сильно повліялъ Пьетро Беретини, прозванный Кортоною (1596—1669), который въ своихъ обширнаго размѣра фрескахъ билъ скорѣе только на декоративный эффектъ, пріятный общею гармоніею красокъ, нежели на основательную и полножизненную выработку частностей. Дѣятельность его принадлежитъ особенно Флоренціи и Риму. Еще болѣе обнаруживается это направленіе у его послѣдователей, Чиро Ферри, Джованни Франческо Романелли и разн. др.; также у многихъ Неаполитанцевъ, изъ которыхъ значительнѣйшимъ былъ нестерпимый по большей части Лýка Джордано (1632—1705), съ характеристическимъ для такой работы прозвищемъ Фа Престо (Валяй!).

У Венеціанцевъ преобладаетъ еще и въ этотъ періодъ свойственный ихъ школѣ особый элементъ, но не порождая уже новыхъ знаменательныхъ явленій. Однимъ изъ важнѣйшихъ художниковъ былъ здѣсь Падуанецъ Алесcандро Варотари, прозванный иль-Падованино (1590—1650), который отчасти не безъ успѣха стремился по слѣдамъ прежнихъ великихъ мастеровъ этой школы. Ученикъ его Пьетро Либери часто бываетъ мягокъ до дрызглости; напротивъ, Веронезецъ Алессандро Турки, прозванный л' Орбетто, въ большихъ своихъ работахъ успѣшно подражаетъ Доменикину, которому часто и приписывались его произведенія. — Чрезвычайно остроумный и живой Джованни Баттиста Тьеполо (1692—1769), чья манера только сдаетъ иногда въ диковинность, отличается крайне опре-

дѣленнымъ формоозначеніемъ и необыкновенной свѣжестью серебристаго колорита, такъ что въ лучшую свою пору онъ подходитъ чрезвычайно близко къ Павлу Веронезе. Сынъ его Доменико удачно примкнулъ къ направленію отца.

Въ 18-мъ столѣтіи Помпео Баттони (1708—1787) борется по мѣрѣ силъ со всеобщимъ упадкомъ живописи, прибѣгая для этого снова къ эклектическимъ средствамъ. Своеобразный его типъ всего скорѣе можно приравнять къ Бароччіеву. Но современное ему направленіе увлекло его за собой, такъ же какъ и соперника его, Рафаэля Менгса. При этомъ однако, особенно въ портретной живописи, кисть его всегда была мягка, а колоритъ оставался цвѣтистымъ и свѣжимъ. (Портретъ курфиршта Карла Теодора въ «монастырскомъ залѣ» мюнхенской Пинакотеки).

§ 2. Нидерландская и нѣмецкая историческая живопись.

Въ Нидерландахъ, точно такъ же какъ и въ Италіи, предстаетъ намъ съ началомъ 17-го вѣка блистательное оживленіе искусства. Политическія и религіозныя борьбы, происходившія здѣсь подконецъ 16-го столѣтія, породили съ одной стороны вполнѣ сознательный возвратъ къ старому порядку, а съ другой водвореніе совершенно новаго и независимаго существованья. Сообразно двумъ этимъ отношеніямъ, нидерландское искусство вырабатывается въ двухъ совсѣмъ розныхъ направленіяхъ, которыя гораздо опредѣленнѣе чѣмъ въ Италіи можно подвести здѣсь подъ характеръ школъ, такъ какъ они основаны на разнородномъ развитіи національной особенности, и каждое вмѣстѣ съ тѣмъ достигаетъ высшей своей точки въ лицѣ какого-нибудь извѣстнаго мастера. Одно изъ нихъ развернулось въ Брабантѣ, той части Нидерландовъ, гдѣ снова утвердились католичество и монархическая власть; другое явилось особой школою въ Голландіи, гдѣ достигли свободы протестантской вѣры и льготъ демократической конституціи. Первое подобно эклектическимъ направленіямъ Итальянцевъ, непосредственно держалось образца великихъ мастеровъ; послѣднее шло путемъ свободнаго и независимаго натурализма. При этомъ замѣтна однако и весьма значительная разница противъ направленій современной итальянской живописи, такъ-какъ народный элементъ и народный духъ выступаютъ съ обѣихъ сторонъ на первый планъ въ качествѣ рѣшительно-характеристическихъ факторовъ.

Послѣднее это обстоятельство должно тѣмъ менѣе терять изъ виду при разсмотрѣніи брабантской школы, что вѣдь съ другой стороны она, какъ уже замѣчено, идетъ въ параллель съ эклектическими направленіями Итальянцевъ. Основателемъ и настоящимъ главою этой школы былъ Петръ Павелъ Рубенсъ (1577—1640). Первоначально ученикъ Адама ван' Ноорта (Оорта), потомъ Октавія ван' Веэна, онъ вслѣдъ за тѣмъ образовался въ Италіи, особенно по картинамъ Венеціанцевъ. Главнѣйшимъ образцомъ его надо назвать Павла Веронезе. Въ блескѣ и великолѣпіи красокъ у

него много общаго съ этимъ мастеромъ; только его колоритъ, а съ нимъ вмѣстѣ и вся тѣлесность его обликовъ, выходятъ массивнѣе и дебелѣй нежели у Павла Веронезе. Но эта разность была неизбѣжнымъ слѣдствіемъ общаго взгляда его на жизнь. Конечно, и ему хотѣлось художественно развернуть весь блескъ, всю роскошь существованія; но онъ связывалъ съ этимъ изображеніе могучей энергіи, величавой тѣлесной дѣятельности; полное чувство бытія выступаетъ у него не въ досужемъ покоѣ наслажденія, а живо и почти страстно устремленное наружу; и даже тамъ, гдѣ онъ какъ будто бы радъ передать мирную и тихую усладу, фигуры его все-таки обличаютъ полнѣйшую способность и готовность къ дѣйствію. Во всемъ этомъ лежитъ у него притомъ очень явственно натуралистическая стихія; но, при очевидной грубоватости внѣшнихъ мотивовъ въ своихъ изображеніяхъ, онъ все-таки умѣетъ держаться на отрадной высотѣ, никогда не низводящей ихъ до пошлой вѣрности обиходной природѣ. Всегдашнее стремленье къ дѣйствію ведетъ его потомъ вездѣ къ энергично-драматической выработкѣ своихъ композицій, какъ простыхъ алтарныхъ иконъ, гдѣ святые обыкновенно живо тѣснятся къ престолу Царицы Небесной, такъ и разныхъ историческихъ картинъ, которыя отчасти принадлежатъ священной исторіи и древнимъ миѳамъ, отчасти современнымъ событіямъ. Къ числу самыхъ могучихъ произведеній въ этомъ родѣ относятся картины разныхъ битвъ, особенно изображенія схватокъ между людьми и животными. Многочисленные портреты его руки также дышатъ полной силою дѣйствительности. Лучшія работы его тѣ, которыя произведены вслѣдъ за побывкою его въ Италіи; въ нихъ такъ же отрадно дѣйствуетъ благородная мѣрность силъ, какъ и любовно-тщательная выработка исполненія. Впослѣдствіи онъ, правда, часто переступаетъ необходимые предѣлы художественности, и въ позднѣйшихъ своихъ работахъ часто предоставляетъ ужь слишкомъ много участія собравшимся вкругъ него ученикамъ. Произведенія его не рѣдки въ картинныхъ галереяхъ (мюнхенской, вѣнской, мадридской, парижской, дрезденской, лондонской и т. д.); большая часть лучшихъ работъ Рубенса все еще находится въ родномъ его городѣ, Антверпенѣ, особенно въ академіи, въ соборѣ, въ церквахъ св. Іакова и августинской.

У Рубенса было много учениковъ и послѣдователей, старавшихся болѣе или менѣе удачно держаться его формъ и манеры. Однимъ изъ значительнѣйшихъ талантовъ между ними явился Яковъ Іордансъ, который въ лучшихъ своихъ картинахъ близко подходитъ къ учителю, обыкновенно же лишенъ того высшаго вдохновенія, какимъ отличался Рубенсъ. Каспаръ де-Крейеръ, Николай де-Лимакернъ, Гергардъ Сезерсъ усвоиваютъ себѣ Рубенсово направленіе и стараются, хотя съ меньшимъ сравнительно талантомъ, выработать его стилистичнѣе (отчасти въ итальянскомъ смыслѣ). То же дѣлали даровитые Авраамъ Янсенсъ и ученикъ его Теодоръ Ромбаутсъ, которые изъ соперниковъ Рубенса стали наконецъ отъявленными его врагами. — Изъ числа собственно учениковъ его и подражателей слѣдуетъ еще отмѣтить: Авраама ван' Дипенбека, Петра ван' Моля, Эразма Квеллина, Теодора ван' Тульдена, Іоанна ван' Гука, Корнелія Схута и мн. др.; однакожь нѣкоторые и изъ нихъ,

какъ наприм. ван' Тульденъ, соединяли съ его направленіемъ стремленіе къ болѣе утонченной обформкѣ.

Между учениками Рубенса далеко превзошелъ всѣхъ талантомъ и самобытностью Антонъ ван' Дейкъ (1599—1641), получившій первое художественное образованіе у способнаго и дѣльнаго мастера Генрика ван' Балена. И онъ, въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, гонится за могучею полнотой учителя, стараясь даже иногда превзойдти его въ такомъ способѣ изображенья. Одно изъ грандіознѣйшихъ созданій ранней его эпохи, Увѣнчаніе Христа терніемъ, въ берлинскомъ музеѣ, и еще болѣе — Взятіе Христа подъ стражу при ночномъ освѣщеніи, въ музеѣ мадридскомъ, оба отличаются потрясающей эффектностью и вмѣстѣ удивительною красотой и силою живописной обдѣлки. Но впослѣдствіи, благодаря побывкѣ въ Италіи (особенно въ Генуѣ, гдѣ и теперь еще много превосходныхъ портретовъ его руки) и этюдамъ съ итальянскихъ мастеровъ, преимущественно съ Тиціана, онъ двинулся впередъ и измѣнилъ свое направленіе; онъ старался теперь выразить не столько внѣшнюю дѣйственность, сколько тончайшія, внутреннія ощущенія души. Въ подобныхъ его картинахъ замѣчается сантиментальный элементъ, который столько же отвѣчаетъ общему настроенію той эпохи, какъ и энергическая одушевленность Рубенса; послѣдняя только направлена здѣсь болѣе во внутрь. Ван' Дейка съ этой стороны можно уподобить флорентинскимъ его современникамъ. Всилу такой именно своеобразности, формы живописныхъ фигуръ его проникаются какимъ-то болѣе нѣжнымъ благородствомъ, колоритъ получаетъ болѣе мягкій, бархатистый блескъ; однакожь и онъ никогда не отступается отъ основъ своего національнаго воззрѣнія. Въ то же время ван' Дейкъ чрезвычайно высокъ въ портретной живописи, особенно когда рѣчь идетъ о портретахъ знати; тонкость и изящная щеголеватость обдѣлки, наружное спокойствіе въ позахъ и движеніяхъ его фигуръ и вмѣстѣ та проницательность, съ какою умѣетъ онъ подсмотрѣть и передать состоянія души, скрытыя подъ ровной гладью внѣшней оболочки, — все это должно было сдѣлать его однимъ изъ самыхъ превосходныхъ портретистовъ въ своемъ родѣ. Произведенія эпохи полнаго его развитія можно найдти въ большей части значительнѣйшихъ галерей, особенно же въ Англіи, гдѣ въ теченіе многихъ сряду лѣтъ, въ качествѣ исключительнаго почти портретиста высшихъ сословій, онъ развернулъ неимовѣрно блестящую дѣятельность. — Корнеліусъ де-Восъ, Томасъ Виллебортсъ, по прозванію Босхартъ, Мартинъ Пепинъ подражали весьма удачно, то Рубенсу, то ван' Дейку, тогда какъ Теодоръ Бойермансъ, Іоаннъ Бокгорстъ, прозванный Лангенъ Янъ и друг. преимущественно держались послѣдняго.

Въ голландской школѣ предстаетъ намъ вопервыхъ цѣлый рядъ отличныхъ портретистовъ. Исключительное обращеніе къ портретной живописи должно принять за характеристическое свидѣтельство тамошнихъ бытовыхъ

условій: нить церковныхъ и феодальныхъ преданій была порвана, одно лишь настоящее, да полная свобода отдѣльнаго лица, имѣли теперь дѣйствительную цѣну. Самый уже взглядъ на портретную живопись знаменателенъ для характера голландскихъ отношеній, особенно когда сравнимъ здѣшніе портреты съ писанными Рубенсомъ и ван' Дейкомъ. При несходныхъ часто пріемахъ внѣшней обдѣлки, голландскіе живописцы бьютъ прежде всего на совершенную, наивно-непосредственную правду жизни; фигуры ихъ отличаются какимъ-то почти скромнымъ самодовольствомъ, противоположнымъ всегда готовой на дѣятельность полнотѣ жизни у Рубенса, — и какою-то чистосердечной откровенностью, которая противорѣчитъ аристократически-сдержанному, и вмѣстѣ тревожному внутри характеру ван' Дейковыхъ портретовъ. Лучшими мастерами по этой части слѣдуетъ назвать: Михаила Миревельта (1567—1641) и ученика его, Павла Мореэльзе, Корнеліуса Янсона Ван' Кейлена, Теодора де-Кейзера, Яна ван' Равестейна, въ особенности же двухъ первокласныхъ художниковъ: Франца Гальса (1584—1666) и Варооломея ван' дер' Гельста (1613—1670); послѣдній писалъ между прочимъ и цѣлыя картины (такія есть въ амстердамскомъ музеѣ и въ луврскомъ собраніи), состоящія изъ многоличныхъ портретныхъ группъ и представляющія нѣкоторые моменты отечественной исторіи; онѣ такимъ образомъ служатъ переходомъ къ собственно историческому уже роду.

Въ такомъ же направленіи образовался величайшій и вліятельнѣйшій живописецъ этой школы, Павелъ Рембрандтъ ван' Ринъ, съ 1605 года (вѣроятнѣе чѣмъ съ 1608-го) по 1669-й. Работы ранней его поры, между которыми особенно выдается портретъ анатома Н. Тульпа съ его слушателями (1632 г., въ гаагскомъ музеѣ), существенно примыкаютъ къ произведеніямъ вышеназванныхъ художниковъ. Но Рембрандтъ не удовлетворился простою этою манерой; страстная возбужденность той эпохи нашла въ немъ себѣ самаго рѣшительнаго представителя, и онъ вскорѣ съумѣлъ выразить ея настроеніе въ хватающихъ зá душу картинахъ. Въ нихъ является онъ вполнѣ натуралистомъ, разумѣя это слово въ томъ исключительномъ значеніи, какое придавали ему тогда. Средою для своихъ изображеній избираетъ онъ будничную, низкую природу, лишенную даже того паѳоса, какимъ отличается большинство итальянскихъ натуралистовъ, и далекую отъ того вдохновеннаго размаха жизни, которымъ такъ блистательно-эффектенъ Рубенсъ. Зато ему свойственъ отъ природы какой-то глубоко-поэтическій элементъ, значительно возвышающій его надъ пошлымъ, будничнымъ натурализмомъ; формы послѣдняго служатъ ему только средствомъ изображенія, не болѣе, а собственно содержаніемъ является мрачно-строптивое настроенье, — выраженіе волнуемой тайною страстью души, которая однако не рвется наружу къ дѣйствію, а погружается въ безмолвную глубину собственнаго чувства. Съ подобнымъ направленіемъ стали бы въ разладъ и явно-пластическая формація и веселый блескъ колорита; поэтому Рембрандтъ рѣшительно обращается къ заревымъ, едва брезжущимъ чарамъ свѣтотѣни, и достигаетъ въ нихъ такого удивительнаго мастерства, что по техникѣ его можно приравнять только одному Корреджіо, съ тою однако значи-

тельною разницей даже и относительно внѣшней одѣлки, что у Корреджіо свѣтъ проторгается обыкновенно въ тѣнь, а у Рембрандта наоборотъ тѣнь проникаетъ въ область свѣта. Вышеуказанная таинственность и въ замыслѣ, и въ способѣ одѣлки этого мастера стоитъ въ непосредственной связи съ извѣстной наклонностью къ фантастичному, проявляющейся у него иногда съ сказочною почти граціей, часто съ дикою, демоническою силой, но, когда онъ выберетъ сюжетъ, совершенно противорѣчащій этому направленію (наприм. священноисторическія сцены), — то нерѣдко производящей не слишкомъ-то отрадный эффектъ. Въ многочисленныхъ портретахъ его работы можно ясно прослѣдить поступательный переходъ отъ простой сравнительно передачи природы къ болѣе фантастической одѣлкѣ, бьющей на эффектъ того или другого опредѣленнаго освѣщенія. Самое раннее изъ всѣхъ донынѣ извѣстныхъ его произведеній — Апостолъ Павелъ въ темницѣ, 1627 г., въ поммерсфельденской галереѣ. [1] Тамъ же и другая юношеская работа его — Анна Пророчица, помѣченная 1631-мъ годомъ. Къ числу знаменитѣйшихъ созданій принадлежатъ Ночная Стража и Собраніе старшинъ суконной сотни (гильдіи суконщиковъ), — оба въ амстердамскомъ музеѣ. Истинно образцовой вещью, гдѣ вполнѣ гармонируютъ между собой и содержаніе, и замыселъ, и исполненье, можно назвать картину самовластнаго принца Адольфа Гельдернскаго съ полоненнымъ имъ отцомъ, въ берлинскомъ музеѣ. [2]

[1] Образъ писанъ по дереву, имѣетъ 2 фута 5 дюймовъ въ вышину и 2 фута въ ширину, и обозначенъ двойною, несомнѣнной подлинности, помѣтой, вопервыхъ на́ полѣ въ углу монограммой художника, и сверхъ того надписью на книгѣ: Rembrand fecit (т. е. писалъ Рембрандъ). Образъ этотъ — начать съ внѣшнихъ доказательствъ его подлинности — помѣщенъ уже въ «Описи картинъ, находящихся въ галереѣ высокографскаго Шёнборновскаго за́мка въ Поммерсфельденѣ» (Анштахъ 1774), а это вѣдь не что иное какъ перепечатка съ изданнаго Руд. Биссомъ: Fürtrefflichen Gemälde-und Bilderschatz, so in denen Gallerie und Zimmern des hochfürstlichen Pommersfeldischen neuerbauten fürtrefflichen Privatschlosses zu finden ist (старинной описи, печатанной въ Бамбергѣ 1718 г.). См. Heller, Die gräflich Schönbornische Gemäldesammlung zu Pommersfelden etc. Bamberg 1845, стран. 11. — О подлогѣ не́чего стало-быть и помышлять. Да ктомужь и помѣты не представляютъ ровно ни чего подозрительнаго. Двоякость ихъ объясняется весьма естественно — понятной и простительной радостью двадцатиодноголѣтняго художника при окончаніи вѣроятно первой довольно обширной работы, въ которой, послѣ многотрудной борьбы и, правда, еще далеко́ отъ совершенства, удалось ему выразить ясно и отчетливо тѣ живописные помыслы и созерцанія, которыми волновалась его душа. И колоритъ и одѣлка образа еще сѣроваты и сухи, тонъ непрозраченъ и тяжелъ, рука неувѣренно владѣетъ кистью, сбиваясь часто на круглый мазокъ, и желтый свѣтъ по стѣнѣ нанесенъ густо, какъ будто бы налѣпленъ; тѣмъ не менѣе его эффектность уже обличаетъ великаго мастера свѣтотѣни въ будущемъ. Возвращаясь къ подписямъ, замѣтимъ, что одна изъ нихъ, вполнѣ выписанное имя, говоритъ въ пользу той орѳографіи его, какая принята была еще Схельтемой, то-есть съ простымъ d (Рембрандъ, а не Рембрандтъ); другая же, такъ рано усвоенная Рембрандтомъ, но впослѣдствіи упрощенная и видоизмѣненная монограмма, представляется еще важнѣе, потому что вопервыхъ своимъ R и H съ крючкомъ она выдаетъ подпись Rembrand Hermans-zon (т. е. Рембрандъ сынъ Германа), какъ встрѣчается и во многихъ другихъ извѣстныхъ мнѣ помѣтахъ, а вовторыхъ приплетаетъ къ R (Р) очень ясное P (П), чѣмъ какъ бы подтверждается старое, отвергаемое теперь вдругъ за чистый вымыселъ, преданіе, что Рембрандтъ прозывался именно Павломъ. Еще больше вѣса знакъ P (П) получаетъ на образѣ, представляющемъ апостола Павла, и не дозволительно ли полагать, что сколь ни ревностнымъ протестантомъ былъ юный художникъ и сколь ни мало онъ помышлялъ при этомъ о какомъ-либо святомъ патронѣ и хранителѣ, но все же питалъ особое чувство къ апостолу Павлу, какъ своему тезоименнику, и что именно всилу этого онъ избралъ впослѣдствіи могучій ликъ апостола язычниковъ сюжетомъ для первой значительной своей работы? — О. М. —

[2] Въ этой картинѣ Эдуардъ Колоффъ видитъ, съ своей стороны, Самсона, который хо-

Портретами различныхъ эпохъ этого мастера богата особенно кассельская галерея, [1] потомъ с. петербургскій Эрмитажъ, Національная Галерея въ Лондонѣ, галереи парижская, вѣнская и мюнхенская. Нѣсколько превосходныхъ, знаменательно компонованныхъ картинъ, есть въ дрезденской галереѣ.

Къ Рембрандту также примыкаетъ значительное число учениковъ и послѣдователей. Тамъ, гдѣ они старались схватить субъективное направленіе учителя, они разумѣется часто впадали въ довольно непріятную манерность; однако нѣкоторые изъ нихъ съумѣли пойдти свободно и самостоятельно даже и въ этомъ направленіи. Изъ учениковъ его особенно удалось это Гербранду ван' ден' Экгауту, потомъ Яну Ливенсу; портретисту Саломону Конингу, и другимъ; изъ послѣдователей, державшихся отчасти вышеуказанной не совсѣмъ хорошей дороги, надо привести: Говарта Флинка, Іориса ван' Влита (преимущественно извѣстнаго своими вытравными гравюрами), Яна Виктора или Фиктоора, Арента де-Гельдера, Леонарда Брамера и друг. Нѣкоторые изъ Ребрандтовыхъ учениковъ, какъ наприм. Фердинандъ Боль, отличались простою, незатѣйливою обдѣлкой въ портретной живописи, держась больше манеры прежденазванныхъ голландскихъ портретистовъ, но стараясь усилить и поднять ее употребленіемъ рембрандтовской свѣтотѣни.

Существенную часть нидерландскихъ, и въ особенности голландскихъ, художественныхъ стремленій составляетъ за тѣмъ такъ-называемая кабинетная живопись (подъ этимъ выраженіемъ понимаемъ мы пейзажъ, жанръ, сцены домашняго затишья и т. д.); къ ней воротимся мы еще впослѣдствіи.

Нѣкоторые, немногіе правда, нидерландскіе историческіе живописцы 17-го столѣтія остаются вполнѣ чужды туземнымъ художественнымъ стремленіямъ, держась исключительно итальянскихъ направленій. Таковы именно Гергардъ Гонтгорстъ, прозванный Герардо далле-Нотти (1592—1662), образовавшійся предпочтительно по манерѣ Караваджо, къ которой любилъ присоединять эффекты ночныхъ освѣщеній. Таковъ же былъ Юстусъ Сустермансъ, подражавшій въ портретной живописи главнымъ образомъ Веласкесу. — Одинъ изъ позднѣйшихъ историческихъ живописцевъ въ Нидерландахъ, Гергардъ Лерессъ (1640—1711), слѣдуетъ, напротивъ, больше направленію Николая Пуссена, о которомъ рѣчь впереди.

Сюда же принадлежатъ тѣ немногіе историческіе живописцы въ Германіи, которыхъ стоитъ особенно отмѣтить за этотъ періодъ. Въ нихъ тоже по

чтъ войдти къ своему тестю и получаетъ отказъ. См. убѣдительные его доводы въ прекрасной статьѣ о Рембрандтѣ, помѣщенной въ Историческомъ Альманахѣ Раумера за 1854-й годъ.

[1] Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, 425.

преимуществу видно изученіе итальянскихъ образцовъ, такъ-какъ всѣ они стараются болѣе или менѣе успѣшно соединить эклектическій элементъ съ натуралистическимъ. Здѣсь слѣдуетъ назвать: Іоахима фон' Зандрарта (1606—1688), ученика Г. Гонтгорста, Карла Секрету (1604—1674), Іоанна Купецкаго (1666—1740), и мн. др. Но одновременно съ послѣднимъ замѣчается уже и жалкое усвоеніе ремесленно-декоративнаго стремленія Кортонистовъ у Іосифа Вернера, Петра Бранделя, Петра фон' Штруделя, и т. д. —Нѣсколько болѣе значительныхъ явленій, возникшихъ въ Германіи втеченіе 18-го вѣка, не были способны пробудить своеобразной жизни въ искусствѣ. Тутъ должно въ особенности указать: на Бальтазара Деннера (1685—1749), любившаго съ крайней тщательностью выполнять характерныя головы въ Рембрандтовскомъ стилѣ, которыя выходили у него однако совершенно безхарактерны; на Христ. В. Э. Дитриха (1612—1774), ловкаго на́ руку, но въ сущности довольно бездарнаго подражателя Рембрандту и другимъ Голландцамъ, а также французскимъ и итальянскимъ художникамъ; и на Антона Рафаэля Менгса (1828—1779), очень дѣятельнаго и многопрославленнаго живописца, который, принадлежа равно Германіи, Италіи и Испаніи, никогда однако не шагнулъ за узкій предѣлъ односторонняго и довольно жалкаго эклектицизма въ новомъ видѣ.

§ 3. Испанская живопись.

Въ высшей степени значительнымъ звеномъ исторической живописи 17-го столѣтія является испанское искусство. Здѣсь-то именно новокатолическая живопись (если дозволятъ мнѣ это выраженье) отпраздновала свой блистательнѣйшій тріумфъ, точно такъ, какъ и самъ новый разгаръ католицизма нашелъ себѣ именно въ Испаніи благонадежнѣйшую и сильнѣйшую опору. Страстный элементъ тогдашняго времени утратилъ здѣсь ту мутную свою примѣсь, которая развилась въ другихъ краяхъ изъ нѣдръ оппозиціи и враждебныхъ противорѣчій. Какъ у Рубенса, но съ несравненно бо́льшимъ обращеніемъ къ спиритуалистическимъ интересамъ, преобразился онъ въ пламенное одушевленіе, мощно захватывавшее жизнь въ непосредственномъ реальномъ ея складѣ и тѣмъ не менѣе умѣвшее положить на нее печать восторженности, доходящей до изступленья. Это слѣпое соединеніе вполнѣ чувственнаго элемента съ бѣгущимъ отъ него сверхчувственнымъ порывомъ, это скорѣе можно сказать связываніе, нежели разрѣшеніе величайшихъ противорѣчій жизни, это совмѣстное дѣйствіе реализма и спиритуализма наравнѣ, при чемъ каждый изъ нихъ выступаетъ во всей своей односторонности,—вотъ что должно назвать коренною чертой испанскаго искусства. Изученіе Итальянцевъ въ минувшемъ столѣтіи положило прочную основу необходимой для того художественности; оно продолжалось еще и теперь, на ряду съ изученіемъ Рубенса и ван' Дейка; но при этомъ рѣшительно уже выступаетъ широкій и свободный взглядъ на туземную природу, который

придаетъ испанскимъ произведеніямъ того времени (равно какъ и нидерландскимъ) такой явно національный отпечатокъ.

Въ испанской живописи 17-го вѣка можно преимущественно отличить три разныя школы, изъ которыхъ важнѣйшею была севильская. Художники послѣдней этой школы, которыхъ лучшая пора относится къ началу 17-го столѣтія, примыкаютъ сперва къ прежнимъ еще мастерамъ, а черезъ нихъ и къ Итальянцамъ. Изъ числа ихъ слѣдуетъ особенно отмѣтить: Франсиско Пачеко (1571—1654), подходящаго, пожалуй, къ Аннибалу Караччи; Гуана де лас' Роэласъ (1558—1625), и Франсиско де-Герреру эль-вьехо (1576—1656), которые оба отличались превосходною обдѣлкой колорита, по венеціанскимъ образцамъ; потомъ — Алонсо Васкеса, братьевъ Августина и Гуана дель-Кастильіо, и сына Августинова, Антоніо.

Своеобразнѣе и шире развернулась севильская школа около середины 17-го столѣтія. Прежде всего въ произведеніяхъ Франсиско Сурбарана (1598—1662), котораго прозвали испанскимъ Караваджо и который дѣйствительно подходитъ къ этому мастеру необыкновенной силой исполненія, но отличается отъ него къ своей выгодѣ болѣе простымъ, вѣрнымъ природѣ колоритомъ и болѣе серьёзнымъ, знаменательнымъ достоинствомъ, особенно въ многочисленныхъ изображеніяхъ монаховъ. (Работы его въ музеяхъ севильскомъ, мадридскомъ и берлинскомъ). — Потомъ — у Дон' Діэго де-Веласкеса де-Сильвы (1599—1660). [1] Изъ чисто-натуралистическаго направленія великій этотъ художникъ съумѣлъ развиться до такой высокой, энергической граціи и до такого величаваго благородства, до какихъ не достигъ ни одинъ мастеръ, начавшій съ рѣшительнаго натурализма, подобно ему. При изумляющей вѣрности руки, при широкой, сочной обдѣлкѣ колорита, при удивительномъ развитіи воздушной перспективы и свѣтотѣни, умѣетъ онъ выставить самую простую природу съ правдою, подлинно неодолимою. Хотя онъ преимущественно занимался портретами, однакожь былъ не менѣе свободенъ и великъ какъ въ юмористическихъ картинахъ жизни, такъ и въ потрясающихъ душу религіозныхъ изображеніяхъ. Съ 1622-го года онъ, въ качествѣ придворнаго живописца Филиппа IV-го, постоянно жилъ въ Мадридѣ, и тамошній музей обладаетъ первоклассными произведеніями его руки. Въ томъ числѣ превосходною большой картиной «Сдача Бреды», не менѣе удивительною другой «Придворныя фрейлины» и т. д. Другія значительныя его работы находятся въ вѣнскомъ Бельведерѣ. Изъ учениковъ его особенно заслуживаютъ вниманія: Гуанъ-де Пареха, прозванный эль-Эсклаво, Николасъ де-Вильясисъ и Гуанъ Батиста де-Мазо Мартинесъ. — Другіе отличные мастера севильской школы были: Алонсо Кано (1601—1667), основатель такъ-называемой гранадской школы, который изъ чисто натуралистическаго же направленія старался возвыситься до тончайшаго выбора формъ, присоединяя къ тому цвѣтистый колоритъ, съ превосходною моделлировкой; и Педро де-Мойя

[1] William Stirling, Velazquez und seine Werke. Berlin 1856.

(1610—1666), котораго, какъ и ученика его, Гуана де-Севилью, можно приравнять по направленію къ ван' Дейку (впрочемъ и дѣйствительно служившему для него образцомъ); — въ особенности же Бартоломе Эстеванъ Мурильіо (1718—1682), въ лицѣ котораго стремленіе всего испанскаго искусства достигло крайней вершины своего развитія. Что́ выше было сказано объ испанскомъ искусствѣ вообще, то во всей полнотѣ своей приложимо къ Мурильіо, при чемъ надо только оговорить, что въ сравнительно раннихъ его картинахъ замѣтно еще дебеловатое и простое направленіе, а въ позднѣйшихъ проявляется уже болѣе нѣжности и кротости. Онъ одинаково превосходенъ въ передачѣ низкихъ и обиходныхъ явленій жизни, въ картинахъ усладительнѣйшей прелести и граціи, и въ выраженіи самой вдохновенной и полной богопреданности души; часто соединяетъ онъ смѣло эти элементы изображенія въ различныхъ частяхъ одной и той же картины; неподражаема тонкость воздушныхъ его тоновъ, невыразимо прелестенъ его колоритъ. (Главныя работы его въ соборѣ и въ госпиталѣ де-ла Каридадъ въ Севильѣ, въ мадридскомъ музеѣ, въ Луврѣ и т. д.; превосходные жанры, бо́льшею частью ранняго періода, въ мюнхенской Пинакотекѣ и въ Дёльвичѣ близъ Лондона). — Лучшими подражателями его были: Педро Нуньесъ де-Вильявисенсіо, Менезесъ Озоріо, Алонсо де-Товаръ, и Севастьянъ Гомесъ, «Мулатъ Мурильіо». — Вмѣстѣ съ нимъ процвѣтали еще два не такъ значительныхъ художника этой школы: Гуанъ де-Вальдесъ и Хозефъ Антолинесъ.

Другою школой явилась мадридская. Здѣсь особенно господствовало стремленіе къ нѣжной выработкѣ колорита, въ духѣ Венеціанцевъ, и основаніе къ тому положено было еще ранѣе Х. П. де-ла-Крусомъ, Х. Ф. Наварете и другими. Сообразно этому направленію, и притомъ въ качествѣ настоящей придворной школы въ Испаніи, она по преимуществу богата отличными портретистами. Здѣсь выступаетъ вопервыхъ нѣсколько итальянскихъ уроженцевъ (именно изъ Тосканы), перенесшихъ сюда, кажется, то стремленіе къ мягкой выработкѣ колорита, котораго представителями были Чи́голи и его современники и которое не мало послужило въ пользу мадридской школѣ: Бартоломе Кардучо (собственно Кардуччіо, 1500—1608) и братъ его Винсенте, Патрисіо Кахесъ съ сыномъ Эвгеніо. Изъ учениковъ В. Кардучо отличились Феликсъ Кастельіо и энергическій пейзажистъ Франсиско Кольянтесъ, изъ учениковъ П. Кахеса — Антоніо Ланчаресъ. На ряду съ ними очень славился Луисъ Тристанъ (1586—1649). — Значительнѣе развернулась эта школа послѣ того, какъ туда прибылъ Дон' Діэго Веласкесъ изъ Севильи. Кромѣ вышеназванныхъ учениковъ этого мастера, должно отмѣтить еще слѣдующихъ: Антоніо Перéду (1590—1669), Франсиска Камило, Хозефа Леонардо, Антонія Аріасъ Фернандесъ, и особенно Гуана Кареньіо де-Миранду (1614—1685); ученикомъ послѣдняго былъ Матео Серезо. — Именитыми мастерами той же школы явились: Франсиско Ризи, превозносимый ученикъ его Гуанъ Антоніо Эскаланте (1630—1670), и Клаудіо Коэльіо (умершій въ 1693) — повидимому простой лишь подражатель прежнимъ великимъ художникамъ Испаніи.

Третьею главной школой считается валенсійская, хотя мы можемъ поименовать здѣсь только немногихъ изъ принадлежащихъ къ ней художниковъ. Въ челѣ ея стоитъ, вмѣстѣ съ разными другими мастерами 16-го столѣтія, Франсиско Рибальта (1551—1628). Онъ учился въ Италіи, особенно по Фра Себастьяно дель-Піомбо; вотъ почему въ картинахъ его, какъ и въ произведеніяхъ кисти этого мастера, видна флорентинская формація обруку съ венеціанскимъ колоритомъ. Изъ учениковъ его заслуживаютъ почетнаго упоминанія: Хасинто Геронимо де-Эспиноза и Хозефъ де-Рибера, котораго привели мы выше между Итальянцами подъ именемъ Спаньіолетто; а за тѣмъ Педро Орренте (1550—1640). Послѣдній въ большей части своихъ работъ очевидно подражаетъ семьѣ Бассани и ихъ жанровому способу изображенія.

Начиная съ конца 17-го вѣка, и стремленія испанской живописи пріобрѣтаютъ далеко не отрадный характеръ. Преобладающей становится ремесленная манера писать наскоро, особенно поддержанная примѣромъ Неаполитанца Луки Джордано, который много работалъ въ Испаніи. Именитыми художниками позднѣйшей этой поры слѣдуетъ назвать: Антонія Паломино и-Веласко (1653—1726) и Антонія Вильядомату (1678—1755). Тутъ вступаетъ въ испанское искусство Менгсъ, сдерживая напоръ крайней поверхностности своимъ эклектическимъ направленіемъ, но не внося съ нимъ ровно ни какой новой жизни; изъ учениковъ его хвалятъ Франсиска Байё и-Сувіасъ.

Впрочемъ наглядное знакомство наше съ испанскимъ искусствомъ все еще очень ограничено, такъ-какъ въ собраніяхъ по сю сторону Пиренеевъ встрѣчаются обыкновенно только одиночныя картины тамошнихъ мастеровъ; наиболѣе распространены здѣсь произведенія Мурильіо. Учрежденный при Лудовикѣ Филиппѣ въ Луврѣ испанскій музей былъ потомъ снова упраздненъ (распроданъ съ аукціона въ Лондонѣ въ 1853 г.).

§ 4. Французская историческая живопись.

Во французской исторической живописи 17-го вѣка предстаютъ намъ вопервыхъ два художника съ своеобразнымъ направленіемъ, составляющимъ какъ бы родъ изъятія среди общихъ стремленій той эпохи. Одинъ изъ нихъ, Николай Пуссенъ (1594—1665), живя постоянно въ Римѣ, предался почти исключительно изученію классической древности. Современники его, особенно изъ итальянскихъ эклектиковъ, правда также не пренебрегали изученіемъ антика, однакожъ обыкновенно считали его только за одно изъ многоразличныхъ средствъ достичь болѣе свободнаго художественнаго образованія. Пуссенъ старался напротивъ совершенно погрузиться въ духъ древности и изъ такого уже міросозерцанія создавать свои произведенья. Этимъ именно путемъ усвоилъ онъ особую выработку стиля, которая заявляетъ себя въ величавой постройкѣ всей композиціи, въ благородномъ ритмѣ очертаній, въ гармонической отдѣлкѣ колорита и удачномъ распредѣленіи

массъ. Онъ вообще былъ одаренъ тщательно-пытливымъ духомъ, который стремился вникнуть въ сюжетъ со всѣхъ сторонъ и развить изображенiе его съ полной послѣдовательностью изъ внутреннихъ, коренныхъ условiй задачи. Къ этому приходитъ у него подлинно-неистощимый запасъ фантазiи, удивительная многосторонность пластической силы, и такое благородство рисунка и формоизвитiя, которое обыкновенно соединено съ умѣньемъ придать соотвѣтственный сюжету, полный живой правды колоритъ. Важныя эти преимущества сообщаютъ историческимъ картинамъ глубокомысленнаго мастера высокую и непреходящую цѣнность, хотя въ нихъ и ощутительно иногда отсутствiе того живого и свѣжаго чувства жизни, которое безусловно увлекаетъ къ сочувствiю и зрителя. (Много важныхъ произведенiй его въ Луврѣ и потомъ въ Англiи). Онъ непосредственнѣе эффектенъ въ своихъ пейзажахъ, о которыхъ рѣчь будетъ далѣе. — Подражателями Пуссену явились Жакъ Стелла и Шарль Альфонсъ Дюфренуа, оба съ небольшимъ талантомъ. Выше и самостоятельнѣе былъ брюссельскiй уроженецъ Филиппъ де-Шампѣнь (1602—1674), правда довольно ограниченный и плохой въ большихъ церковныхъ иконахъ, но зато хорошiй портретистъ, привлекательный незатѣйливою правдой и яснымъ колоритомъ. Другой первоклассный мастеръ былъ Эсташъ Лесюёръ (1617—1655). На него живо подѣйствовало то благороднѣйшее чувство красоты, какимъ проникнуты Рафаэлевы композицiи; онъ съумѣлъ небезуспѣшно подойдти къ нему и вмѣстѣ сдѣлать это высшее благородство формы выраженiемъ кроткаго и какъ-бы элегически-милаго настроенiя души. Не отличаясь особенной энергiей обдѣлки, не обладая той глубиной и силой духа, какiя проявляетъ Пуссенъ, привлекательныя картины его, на ряду съ пуссеновскими, принадлежатъ къ достойнѣйшимъ произведенiямъ французской школы. Первокласною его работой были картины изъ житiя св. Брунона въ Луврѣ, которыя теперь, правда, уже очень повреждены; тамъ же св. Схоластика, Несенiе Креста, и потолочная роспись съ поэтическимъ изображенiемъ Фаэтона.

Господствующее направленiе французской школы знаменуется живописными работами Шарля Лебрёна (1619—1690), который при Лудовикѣ XIV-мъ былъ главнымъ руководителемъ бо́льшей части художественныхъ предпрiятiй. Лебрёнъ — человѣкъ съ значительнымъ и въ-сущности весьма достопочтеннымъ талантомъ; но дѣло въ томъ, что онъ сплошь употреблялъ его только на одну художественную выработку того мнимаго, театральнаго величiя, которое вполнѣ характеризуетъ эту эпоху французской исторiи. Его большiя и многообъемистыя картины отличаются такимъ пышно-декоративнымъ характеромъ, что онъ почти не уступаетъ въ этомъ своему современнику, Кортонѣ; зато въ нихъ всегда болѣе или менѣе ощутителенъ недостатокъ внутренняго чувства, индивидуализирующей формацiи, ясности и мѣрности въ замыслѣ и общемъ расположеньи. — Съ тѣхъ поръ какъ онъ сталъ владыкою искусства своей родины, оно охотно шло по его слѣдамъ; только въ теченiе 18-го вѣка мѣсто того напускного величiя болѣе и болѣе заступаетъ какой-то приторно-слащавый элементъ. Довольно привести только нѣкоторыхъ изъ именитѣйшихъ его соревнователей и послѣдователей, каковы: Пьерръ Миньяръ (1610—1695, особенно извѣстный въ качествѣ порт-

ретиста), Ноэль Куапель (1628—1697), Шарль де-ла-Фоссъ (1640—1710), Жанъ Жувенѐ (1644—1717, у котораго замѣтно стремленіе къ болѣе серьёзному достоинству), Іасентъ Ригò (1659—1743) и Николà Ларжильерѐ (1656—1746, оба отличались въ портретной живописи), Пьерръ Сюблейрà (1699—1749), Франсуà Бушѐ (1704—1770, прослывшій тогда «живописцемъ грацій») и мн. др.

§ 5. Англійская историческая живопись.

Въ Англіи впервые выступаютъ въ 17-мъ вѣкѣ значительные туземные художники, которыхъ дѣятельность ограничивается однакожь почти исключительно портретной живописью, по образцамъ Гольбейна, ван' Дейка и многихъ другихъ, работавшихъ въ Англіи, иностранныхъ живописцевъ. Хорошими этого рода мастерами слѣдуетъ назвать: въ первой половинѣ 17-го вѣка Вильяма Добсона и Шотландца Джоржа Джемсона, во второй половинѣ — Ричарда Гибсона и миніатюриста Самуила Купера. Къ нимъ примыкаетъ, какъ именитѣйшій изъ всѣхъ другихъ, опять-таки одинъ иноземецъ: Петръ фан' дер' Фесъ, прозванный П. Лили, изъ Вестфаліи (1618—1680). За тѣмъ слѣдуетъ Готфридъ Кнеллеръ (родомъ изъ Любека, 1648—1723), обдѣлывавшій портреты, въ духѣ своего времени, преимущественно съ театральной эффектностью. Въ качествѣ историческаго живописца на ряду съ нимъ славился Джемзъ Торнгилль (1676—1744), рѣшительный приверженецъ тогдашней французской школы.

Своеобразные элементы замѣчаются въ англійской живописи 18-го вѣка, и хотя они были сначала довольно безуспѣшны и въ цѣломъ вовсе не свободны отъ общей слабости того времени, однако тѣмъ не менѣе достойны вниманія по своему стремленью, и могутъ почесться предвѣстниками новаго, болѣе оживленнаго состоянія искусства. Мы особенно разумѣемъ здѣсь вновь-открывшуюся дѣятельность въ сферѣ романтико-исторической живописи, и притомъ на первомъ планѣ — обширный (разсѣенный теперь) циклъ изображеній, посвященныхъ поэтическимъ созданіямъ Шекспира и носящихъ имя «Шекспировской Галереи». Этимъ по крайней мѣрѣ проложенъ былъ путь болѣе свободному движенію искусства и возврату къ простымъ, естественнымъ и въ самомъ дѣлѣ трогательнымъ чувствамъ; къ такого рода изображеніямъ присоединились вмѣстѣ съ тѣмъ, и надобно сказать — небезуспѣшно, разныя картины, почерпнутыя прямо изъ современной исторіи. Къ числу значительнѣйшихъ художниковъ, у которыхъ проявляется это стремленіе, принадлежатъ: Джошуа Рейнольдсъ (1723—1792), энергическій эклектикъ особенно отличившійся въ портретной живописи; Томасъ Генсборо (1727—1788), родственный ему по таланту и не менѣе превосходный какъ портретистъ, который своимъ болѣе свѣтлымъ колоритомъ и тонкимъ серебристымъ тономъ напоминаетъ даже иногда ван' Дейка, но остается при этомъ вполнѣ самобытнымъ и Англичаниномъ до конца ногтей; Джоржъ Ромни, Американецъ Бенджаминъ Вестъ, Джемзъ

Барри, Джонъ Опи, Джемзъ Норткотъ, Томасъ Стотгардъ (значительнѣйшій по строгости стиля, притомъ остроумный и граціозный въ изобрѣтеніи), Ричардъ Весталлъ, и т. д. Хотя, какъ уже замѣчено, эти художники не имѣютъ, пожалуй, самобытно-высшаго значенья, но дѣло въ томъ, что болѣе всѣхъ другихъ они служатъ переходомъ къ современной намъ эпохѣ искусства.

В. КАБИНЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ.

Тѣ роды живописи, которые обыкновенно противопоставляются историческому роду, какъ второстепенные, именно: жанръ, пейзажъ, домашнее затишье и т. д., мы разумѣемъ подъ однимъ общимъ именемъ живописи кабинетной. (Портретъ, по существу всей своей одѣлки, непосредственно примыкаетъ къ исторической живописи; вотъ почему мы и обозрѣли прежде весь длинный рядъ портретистовъ, выступившихъ въ періодъ 17-го столѣтія). Уже выше было замѣчено, что эти отрасли кабинетной живописи, въ самостоятельномъ своемъ значеніи, преимущественно относятся къ 17-му только вѣку; и что онѣ пущены были въ ходъ по большей части нидерландскими и въ особенности голландскими художниками. Отрѣшеніе искусства отъ связей съ Церковью, расторгнутыхъ протестантизмомъ, было одною изъ главныхъ причинъ этого явленія; но не слѣдуетъ брать это съ такой односторонностью, что будто кабинетная живопись исключительно принадлежитъ однимъ голландскимъ протестантамъ: тотъ свободный, натуралистическій элементъ, который вообще характеризуетъ это время, долженъ былъ, разумѣется, и въ другихъ мѣстахъ повести къ подобнымъ же явленіямъ; мы вѣдь прежде уже познакомились съ Квинтиномъ Мессисомъ, какъ однимъ изъ самыхъ раннихъ и рѣшительныхъ жанристовъ. Вотъ почему пріидется намъ главнымъ образомъ отличать, съ одной стороны — нидерландскія направленья разныхъ родовъ кабинетной живописи, съ другой — итальянскія; представителями послѣднихъ были отчасти сами Итальянцы, отчасти же (и еще болѣе) Сѣверяне, образовавшіеся въ Италіи и исключительно по формамъ тамошней природы.

§ 1. Жанръ.

Сначала мы разсмотримъ жанръ, въ совершенно отдѣльномъ его значеніи, поскольку предметомъ изображенія выбираетъ онъ сцены повседневнаго людскаго обихода и, благодаря приглядному ограниченію маленькимъ пространствомъ и гармонической мѣрности въ формѣ, краскахъ и освѣщеніи, придаетъ имъ вообще художественный типъ, а иногда, при помощи вдумчиваго замысла, и поэтическій отчасти отпечатокъ.

Лучшія произведенія по этой части принадлежатъ Нидерландцамъ. Здѣсь различаемъ мы два главныхъ направленія жанровой живописи. Одно беретъ

состоянія будничной жизни въ томъ грубомъ видѣ, какъ являются они нараспашку, обдѣлываетъ ихъ по большой части съ остроумною, задорною игривостью, и склоняется къ комизму тамъ, гдѣ выступаютъ у него собственно-поэтическіе элементы. Другое направленіе посвящено передачѣ тѣхъ состояній, гдѣ царитъ законъ нравственнаго обычая; картины выполняются здѣсь съ любовной тщательностью и точностью; поэтическій элементъ выступаетъ въ задушевномъ чувствѣ. Первое направленіе назовемъ мы низшимъ, второе высшимъ жанромъ.

Низшій жанръ подготовили ближайшимъ образомъ тѣ стремленія 16-го вѣка, которыя возникли въ подражаніе жанровымъ картинкамъ Луки Лейденскаго, но еще рѣшительнѣе и прямѣе въ подражаніе Квинтинъ Мессису, и которыя особенно выступаютъ въ трудахъ Брейгелей. Рядомъ съ Брейгелемъ работали въ подобномъ же направленіи и другіе, не столь именитые художники. Невпримѣръ величавѣйшею энергіей отличаются немногія жанровыя вещи, писанныя Рубенсомъ и проявляющія въ дикомъ разгулѣ мужичества тотъ же самый пылъ жизни, какимъ проникнуты историческія картины этого мастера. (Первокласное въ этомъ родѣ произведеніе—Мужицкая свадьба въ Луврѣ).—Вслѣдъ за тѣмъ выступаютъ уже такіе мастера, которыхъ можно назвать вполнѣ самобытными въ этой области: Давидъ Тѐньерсъ (1610—1690), образовавшійся въ Рубенсовой школѣ, выводитъ легкою и бойкою кистью и съ истинно-живописнымъ чутьемъ, хотя безъ особенной впрочемъ геніальности, сцены неуклюжаго мужицкаго обихода, и обокъ съ ними такія изображенія, гдѣ, какъ напримѣръ въ военныхъ караульняхъ, алхимическихъ лабораторіяхъ, кухняхъ и т. п. скучено бездна всякаго рода утвари и посуды. Адріанъ Броуэръ (1608—1640), Голландецъ, но также не безъ связи съ Рубенсомъ; онъ сродственъ Теньерсу, только еще размашистѣй, и, правда, не такъ отчетливъ и приглядень въ исполненіи, не такъ ясенъ въ колоритѣ, но зато подвижнѣе и разнообразнѣй, веселѣе и затѣйливѣй.—Адріанъ ван'Остаде (1610—1685), Нѣмецъ, образовавшійся въ голландской школѣ; также вращаясь въ мужицкомъ быту, но направленный болѣе къ состояніямъ покойнаго, хотя опять-таки неуклюжаго досуга, онъ отличается тщательною выработкой и первокласный мастеръ по теплой гармоніи красокъ и по эффектамъ, разсчитаннымъ на свѣтотѣнь. Братъ Адріана, Исаакъ ван'Остаде, почти не уступитъ ему мастерствомъ, особенно въ картинахъ, представляющихъ сельскія уличныя сцены.—Къ этимъ превосходнымъ живописцамъ примыкаетъ цѣлый рой послѣдоватей, изъ которыхъ одни берутъ себѣ въ образецъ Тѐньерса, но огромное большинство — А. ван'Остаде; таковы: Г. Рокесъ, по прозванью Зоргъ; М. ван'Гельмонтъ; Гиллисъ ван'Тильбургъ; Д. Рейкартъ; Корн. Дюсартъ; Эгбертъ ван'дер'Пуль; Корнелій Бега; Виллемъ Кальфъ; А. Дійпрамъ; І. Моленаарь; Т. ван'Апсховенъ; Кв. ван'Брекеленкампъ, и мн. др.—Своеобразно отличается между позднѣйшими мастерами этого направленія Голландецъ Янъ Стеэнъ (1636—1689). Въ тщательнѣйшихъ и наиболѣе удачныхъ своихъ картинахъ равняется онъ Теньерсу и А. ван'Остаду живописной эффектностью, но при этомъ обладаетъ чрезвычайно оригинальнымъ и полнохарактернымъ юморомъ, который при-

даетъ его произведеніямъ счастливѣйшій комическій отпечатокъ. Относительно поэтической стороны замысла онъ далеко превосходитъ всѣхъ рѣшительно мастеровъ низшаго жанра. Подражателями его были Яковъ Тооренвлійтъ и въ особенности Регнеръ Бракенбургъ.

Высшій жанръ постоянно носитъ на себѣ характеръ голландской школы; тонкая выработка свѣтотѣни обыкновенно придаетъ картинамъ этимъ ту именно прелесть, которая какъ не льзя больше идетъ къ выраженію задушевнаго настроенья. Сюжеты берутся отчасти изъ быта высшихъ классовъ общества, отчасти просто изъ обихода домашняго хозяйства, но и въ послѣднемъ даже случаѣ они всегда чужды тѣхъ взрывовъ необузданнаго чувства жизни, которые охотно передаетъ низшій жанръ. Къ превосходнѣйшимъ мастерамъ по этой части принадлежатъ: Гергардъ Тербургъ (1608—1681), столько же замѣчательный поэзіею замысла, которая придаетъ его картинамъ изъ быта высшихъ сословій часто необыкновенно привлекательный, новеллистическій характеръ, сколько и нѣжнымъ, таланливымъ исполненіемъ, которое однако никогда не выдвигается у него съ самостоятельнымъ значеніемъ впередъ, какъ у разныхъ другихъ художниковъ того же направленья. — Габріэль Метсю (съ 1615-го по 1664-й и пожалуй позже) внутренно сродственъ Тербургу и даже превосходитъ его изящнымъ приличіемъ и аристократизмомъ, да притомъ и живописная его обдѣлка еще плавнѣе, текучѣе, мягче и вольнѣе. — Гергардъ Доу (1613 — 1680), ученикъ Рембрандта, отличается удивительной прелестью и неподражаемой законченностью техники, но при этомъ мастерски владѣетъ и содержаніемъ; онъ до чрезвычайности привлекателенъ въ тѣхъ особенно картинахъ, которыя представляютъ всю уютность тѣснаго домашняго кружка, съ его полною привѣта матерьяльною обстановкой; менѣе дается ему это тамъ, гдѣ вздумаетъ онъ изобразить какую-нибудь сцену высшаго свѣта, и всего менѣе въ тѣхъ случаяхъ, когда покусится вывесть идеальныя фигуры. — Какъ отличные художники того же направленья, всего ближе стоятъ къ этимъ мастерамъ: Каспаръ Нечеръ (1639—1684) и Францъ ван'Міэрисъ (1635—1681). Однакоже у нихъ, преимущественно у послѣдняго, часто выдвигается впередъ щегольская техника въ ущербъ духовному содержанью. Еще замѣтнѣе это у цѣлаго ряда другихъ, большею частью позднѣйшихъ живописцевъ, особенно когда они пустятся въ изображеніе блестящихъ тканей, мебели и утвари высшаго свѣта или затѣятъ представить идеальныя личности и положенья. Значительнѣйшими изъ ихъ числа были: Петръ ван'Слингенландтъ, Ари де-Войсъ, Доминикусъ ван'Толь, Янъ и Николасъ Верколье, Готфридъ Схалькенъ, Эглонъ ван'дер'Неэръ, Виллемъ ван'Міэрисъ и т. д. Холодная щеголеватость обдѣлки достигаетъ высшей степени у Адріана ван'дер'Верффа (1659—1722), у сына его Петра, у Филиппа ван'Дейка и другихъ, которые преимущественно обращаются опять къ священнымъ или миѳическимъ изображеніямъ, но въ этихъ именно картинахъ даютъ еще сильнѣе ощутить весь недостатокъ духовнаго содержанья. — Отрадно-привлекательнымъ явленіемъ той же поздней эпохи противостоитъ имъ Петръ де-Тооге (1659 — 1722), у котораго мы встрѣчаемъ ту же опять задушевность домашняго житья-бытья; особенно

превосходенъ онъ въ тѣхъ картинахъ, гдѣ изображаетъ свѣтлую игру солнца въ тѣсной комнаткѣ. Немного ранѣе его выступилъ Гонзалесъ Кoквесъ изъ Антверпена (1618—1684), который, примыкая къ ван'Дейку, писалъ небольшія семейныя сцены среди пейзажной обстановки, въ духѣ сродственномъ теньеровскому.—Какъ подражателя Габріэля Метсю, слѣдуетъ въ заключеніе назвать Барента Граата.

Другое направленіе жанра можно пожалуй назвать итальянскимъ. Оно развернулось изъ натуралистическаго направленія итальянской живописи, которое, заимствуя свои формы прямо изъ повседневной жизни, естественно должно было прійдти наконецъ къ тому, чтобъ и предметомъ изображенія выбирать дѣйствительныя сцены и обстоятельства этой повседневности. Такимъ образомъ этотъ итальянскій жанръ идетъ въ-параллель съ первопомянутымъ родомъ нидерландскаго, съ тою только разницей, что здѣсь выступаетъ въ то же время страстный элементъ итальянскихъ натуралистовъ и что за нимъ направленіе къ комизму собственно уже не проявляется. Именитыми мастерами по этой части слѣдуетъ назвать прежде всего нѣсколькихъ Итальянцевъ, отличившихся по бо́льшей части батальными картинами. Таковы были два художника, стоявшіе въ связи съ неаполитанской школой Спаньіолетто: Анвелло Фальконе и названный уже выше Сальваторъ Роза, изъ которыхъ послѣдній—мастеръ также изображать солдатскія группы вообще, разбойничьи сцены и т. п. (о пейзажной его дѣятельности рѣчь будетъ ниже). Равно и Микела̀нджело Черквоцци (1602—1660), прозванный за батальныя свои картины Микела́нджело делле-батталье, но блиставшій притомъ и въ передачѣ многоличныхъ народныхъ сценъ. Ученикомъ его былъ французскій батальный живописецъ Жакъ Барту̀а, по прозванію Бургиньіонъ (1621—1671). — Изъ нидерландскихъ живописцевъ, отличившихся при подобной же обдѣлкѣ изображеніемъ сценъ народной жизни Италіи, слѣдуетъ назвать: Яна Мійля (1599—1664), Петра ван' Лаара, прозваннаго Бамбоччіо (1613—1674), и Андрея Бота. Къ нимъ примыкаетъ еще много другихъ, о которыхъ однако мы упомянемъ только впослѣдствіи, такъ-какъ въ ихъ картинахъ пейзажу дано почти столь же важное значеніе, какъ и фигурамъ.

За тѣмъ надобно привести здѣсь еще цѣлый рядъ такихъ нидерландскихъ живописцевъ, которые, по примѣру названныхъ сейчасъ Итальянцевъ, предпочтительно избирали сюжетомъ военныя сцены, особенно сраженія, но при этомъ не исключительно держались того натуралистическаго способа обдѣлки, который былъ въ ходу у итальянскихъ художниковъ. Сюда принадлежатъ: Антонъ Паламедесъ, по прозванью Стевенсъ (1604—1680), Жанъ ле-Дюкъ (1636—1671), А. Версхурингъ (1627—1690) А. Ф. ван' дер' Мёйленъ, І. П. ван' Блуменъ, по прозванью Стандаартъ (1649—1719), І. ван' Хугтенбургъ (1616—1738), и Нѣмецъ Георгъ Филиппъ Ругендасъ (1666—1742).

Нѣкоторыя своеобразныя явленія въ области жанра, особенно характеризующія эпоху 18-го столѣтія, предстаютъ намъ во французскомъ и въ англійскомъ искусствѣ. Въ первомъ выступаетъ одинъ необыкновенно привлекательный мастеръ, принадлежащій еще ранней порѣ 17-го столѣтія. Это именно Жакъ Калло̀ (1594—1635), чьи многочисленныя композиціи, правда выполненныя по большой части грабштихелемъ, а не кистью, раскрываютъ неистощимую бездну фантастическаго юмора. — Въ то же время жили братья Луи́ и Антуанъ Ленѐнъ (Lenain) изъ Ла̀на, которые вполнѣ самостоятельно и опираясь на одно безхитростное и простое наблюденіе жизни, изображали съ истиннымъ чувствомъ и удивительно эффектною живописною отдѣлкой домашнія сцены изъ близко-окружавшей ихъ среды. — Настоящіе французскіе жанристы слѣдуютъ за тѣмъ только уже вначалѣ 18-го столѣтія. Мастера эти обращаются предпочтительно къ той напускной поэзіи и идилличности житейскихъ отношеній, какими щеголяли тогда и на театральной сценѣ, и въ обществѣ, гдѣ кавалеры съ ко̀сами въ кошелькахъ и дамы въ растопорченныхъ фижмахъ воображали себя возвратившимися къ сладостямъ какого-то никогда не виданнаго пастушескаго быта. Сцены этого рода умѣютъ они изобразить, не съ глубокимъ конечно чувствомъ и не съ энергическою правдой живой дѣйствительности, но все-таки съ извѣстной миловидностью и граціей; и въ нихъ, сами того не подозрѣвая, даютъ очень хорошія живописныя пародіи на свой пресловутый вѣкъ. Главой этого направленія былъ Франсуа̀ Ватто̀ (1684—1721), мастеръ съ удивительнымъ живописнымъ дарованіемъ, который въ своихъ многочисленныхъ, щегольски выполненныхъ и вмѣстѣ остроумно оживленныхъ картинъ, наглядно передаетъ нравы своего времени съ необыкновенной тонкостью и съ полнѣйшимъ художественнымъ убѣжденьемъ. Ему подражали Патѐръ (Pater), Ланкрѐ и мн. др. — Съ гораздо бо̀льшею задушевностью замысла Ж. Б. С. Шарденъ (1699—1779) и Ж. Б. Грёзъ (1726—1805) стремились, напротивъ, по слѣдамъ голландскаго жанра. — Въ противоположность только-что указаннымъ безсознательнымъ пародіямъ выступаетъ вполнѣ сознательная и явная сатира въ картинахъ Англичанина Вильяма Гогарта (1697—1764), представляющихъ изнанку общественныхъ отношеній того времени въ рѣзкихъ характерныхъ чертахъ, но ни въ живописной выработкѣ, ни въ свободномъ размахѣ юмора далеко не идущихъ въ сравненіе съ картинами какого-нибудь Яна Стеэна.

§ 2. Пейзажная живопись.

Первое сколько-нибудь значительное развитіе пейзажа въ собственномъ смыслѣ относится къ концу 16-го и къ началу 17-го столѣтія. Здѣсь, въ качествѣ особой школы, предстаетъ намъ напередъ всего брабантская. Роскошная, блестящая жизнь растительности, иногда въ связи съ пестрымъ разнообразіемъ царства животныхъ, — вотъ что вызываетъ мастеровъ этой школы на живописное изображеніе. Въ картинахъ ихъ какъ бы отзывается доля радости и блаженства первыхъ дней міротворенія, почему они охотно и

выбираютъ сюжетомъ для своихъ созданій самый земной Рай. Надобно однакожь замѣтить, что въ способѣ обдѣлки у нихъ все-таки еще есть что-то условное, что происходитъ, пожалуй, частію отъ робости первой художественной попытки, частію же зависитъ, кажется, отъ непосредственной ихъ связи съ маньеристами 16 го столѣтія. Къ отличнѣйшимъ художникамъ этой школы принадлежатъ вопервыхъ Іоаннъ Брейгель (1569—1625), сынъ Петра Брейгеля старшаго, обыкновенно называемый бархатнымъ или цвѣточнымъ; учениками его были Петръ Гизенсъ и Яковъ Фукье. Потомъ Давидъ Винкебоомсъ и Роландъ Савери (1576—1639), который отличался какимъ-то болѣе величавымъ характеромъ. Къ ихъ направленію примыкали многіе другіе. Іодокусъ де-Момперъ рознится отъ нихъ своимъ фантастическимъ формованіемъ почвы. — Далѣе, и въ эту область искусства вступаетъ съ своей могучею естественностью Рубенсъ, чтобы разрѣшить всѣ условные ея элементы въ свободную, радостную и полную кипучей силы жизнь. Лучшими послѣдователями его по части пейзажной живописи были Лука ван' Уденъ и Петръ Снайерсъ, въ особенности же Янъ Вильденсъ, котораго самъ Рубенсъ часто занималъ работами.

Иначе заявила себя голландская школа, которой труды, начавшись только послѣ конца 16-го столѣтія, подобно произведеніямъ голландской портретной живописи, направились сперва къ совершенно простому и беззастѣнчивому воспроизведенію туземной обстановки, но проявили уже и здѣсь привлекательное чувство любви къ своему родному. Съ такимъ именно характеромъ представляются пейзажныя картины Яна Геррита Кейпа, Теодора Кампгёйзена, особливо Іоанна ван' Гойена (1596—1656), а также близкихъ къ нему Саломона Рёйсдааля и Петра Молина старшаго. Изъ ван' Гойеновыхъ учениковъ слѣдуетъ назвать Адріана ван' дер' Кабеля, который однакожь очень мало занялъ отъ своего наставника. — Къ значительному развитію повело голландскую пейзажную живопись непосредственное вліяніе Рембрандта, съумѣвшаго внести въ нѣкоторыя изъ пейзажныхъ своихъ картинъ рѣшительную мощь своего субъективнаго таланта и выразить совершенно особое настроеніе души въ свѣтовыхъ эффектахъ и въ неуловимой игрѣ свѣтотѣни. — При подобныхъ условіяхъ возникаютъ разнообразныя явленія, знаменательнаго характера; не столько заботясь о величавости формъ и массъ, сколько оставаясь вѣрны простымъ подлинникамъ своего родного края, художники удивительно схватываютъ въ этихъ пейзажахъ все житье-бытье окружающей ихъ природы, такъ что она предстаетъ намъ какъ бы одушевленною, осмысленной, и потому вполнѣ понятной сердцу человѣка. Это мы видимъ въ утренней свѣжести и ясности, какихъ полны картины Іоанна Вейнантса (1600—1677); въ осеребренныхъ мѣсяцемъ милѣйшихъ пейзажахъ Артуса ван' дер' Неэра (1919—1683); въ томъ укромномъ раздольѣ, какимъ проникнуты граціозные листки (больше вытравныя гравюры, нежели картины) Антона Ватерлоо (1618—1660). За тѣмъ слѣдуетъ Альдертъ ван' Эвердингенъ (1621—1675), который бо́льшую часть своихъ картинъ основалъ на изученіи норвежской горной природы и, сообразно такому элементу, выработалъ себѣ серьёзно-

величавый стиль. Его-то взялъ въ образецъ глубокомысленно-поэтическій Яковъ Рёйсдааль (род. около 1655, умеръ въ 1681). Созданія этого мастера дышатъ тѣмъ возвышеннымъ, но вмѣстѣ и жуткимъ чувствомъ невольнаго трепета, какое наводитъ на насъ природа въ своемъ уединеніи, — все равно переноситъ ли онъ зрителя въ заброшенную пустыню, въ сумракъ шумящихъ лѣсовъ, на поросшія кустарникомъ развалины прежняго людского блеска, или низвергаетъ съ высоты скалъ бурный потокъ, освѣщая таинственную мглу надъ нимъ трепетнымъ лучемъ мѣсяца. Къ Якову Рёйсдаалю примыкаетъ потомъ много пейзажистовъ, которые съ большею или меньшею своеобразностью, съ болѣе или менѣе поэтическимъ талантомъ стараются идти его путемъ. Къ числу ихъ принадлежатъ: Миндергаутъ Хоббема, замѣчательный въ высшей степени энергическою естественною правдою, ясностью и законченностью своей техники; І. П. де Врійсъ, А. ван' Борсумъ, І. ван' Хагенъ, І. Роитбаутъ, Іос. Куне и др.

Особую и притомъ весьма значительную побочную вѣтвь голландской пейзажной живописи представляютъ, соотвѣтственно внѣшнимъ бытовымъ условіямъ народа, морскіе виды и картины. Художники по этой части умѣютъ и здѣсь наглядно передать какъ самый характеръ влажной стихіи, такъ и бодрую силу дѣйствующихъ на зыбкомъ лонѣ ея людей. Ходъ развитія тотъ же самый, что и въ собственно-пейзажной живописи у Голландцевъ. Работы первой поры 17-го столѣтія только воспроизводятъ просто и безъ затѣй явленія окружающей природы; таковы морскія картины Адама Виллартса, Іоанна Парцеллеса, Іоанна Петерса; оживленнѣе и многоподвижнѣй произведенія Бонавентуры Петерса, Яна Берестратена, Симона де-Влійгера, А. Смита и т. д. — Высоко-поэтическими выступаютъ и здѣсь нѣкоторыя созданія Якова Рёйсдааля, къ которому примыкаютъ за тѣмъ лучшіе по этой части художники: Лудольфъ Бакгёйзенъ (1631—1709), особенно отличившійся въ морскихъ буряхъ, и Вильгельмъ ван' де-Вельде (1633—1707), чьи картины преимущественно изображаютъ самый элементъ, столь коротко знакомый голландскимъ мореходамъ. Прекрасными мастерами въ томъ же родѣ были еще: Гендрикъ Дуббельсъ, І. ван' дер' Капелле, Авраамъ и Іоаннъ Сторкъ, Регнеръ Ноомсъ, по прозванью Зеэманъ, Л. Версхёйръ, М. Маддерстегъ, В. Витринга и мн. др.

Такимъ же образомъ вырабатывается въ особую отрасль и архитектурная живопись. Художники по этой части всѣ сплошь стремятся уловить красивые свѣтовые и воздушные эффекты, и нерѣдко успѣваютъ въ этомъ; но картины ихъ носятъ въ большинствѣ случаевъ декоративный только характеръ. Одинъ изъ раннихъ и извѣстнѣйшихъ мастеровъ по этому роду живописи былъ Петръ Неэфсъ старшій (род. въ 1570 г.). За нимъ слѣдуютъ въ теченіе 17-го вѣка Петръ Саанредамъ, Г. ван' Стеэнвикъ младшій, Д. де-Блійкъ, Б. ван' Бассенъ, Д. ван' Деэленъ, Э. де-Витте, І. ван' Никкеленъ, І. Герингъ. Выше всего, произведеннаго этими художниками, стоитъ однакожь то, что̀ создалъ и по архитектурной живописи Яковъ Рёйсдааль. — Веселымъ, солнечнымъ изображеніемъ

городскихъ площадей особенно отличался Іоаннъ ван' дер' Гейденъ (1637—1732). Хорошимъ подражателемъ ему былъ Гергардъ Беркгейденъ (1645—1698).

Третье направленіе пейзажной живописи, и относительно художественной обдѣлки, и относительно избранныхъ для него образцовъ, вполнѣ принадлежитъ Италіи. Какъ въ области итальянскаго жанра, такъ равно и здѣсь явилось напередъ нѣсколько туземныхъ художниковъ. Важнѣйшимъ изъ нихъ былъ Аннибале Караччи, о которомъ мы упоминали уже въ итальянской исторической живописи, и притомъ какъ объ одномъ изъ самыхъ характерныхъ представителей эклектицизма. Пейзажныя его картины нѣсколько отзываются тиціановскою манерою; вѣрный и здѣсь стилистическому стремленію эклектиковъ, онъ со смысломъ умѣетъ схватить пластическія формы землеочертанія и древорастительности Италіи, расположить ихъ въ крупныхъ линіяхъ и простыхъ массахъ, и придать имъ рѣшительнымъ тономъ колорита серьёзный и спокойный характеръ. Ему успѣшно соревновали: Джованни Франческо Гримальди (1606—1680), настоящій пейзажистъ Караччіевской школы; Доменикино, Гверчино и Альбани, послѣдній, соотвѣтственно его своеобразности, съ бо́льшею наклонностью къ щегольски-приглядной обдѣлкѣ. — Далѣе подходитъ къ Аннибалу Караччи его современникъ и собственно говоря образецъ, Нидерландецъ Пауль Бриль (1554—1626), который вышелъ изъ старо-брабантской школы пейзажистовъ, но освободившись вскорѣ отъ условной ея обдѣлки, чрезвычайно споспѣшествовалъ развитію болѣе свѣжаго и вмѣстѣ соблюдающаго свѣтовые и воздушные эффекты — итальянскаго направленья. — За тѣмъ слѣдуетъ Французъ Николай Пуссенъ, уже приведенный выше историческій живописецъ. И въ пейзажахъ его замѣчаются то же пластическое спокойствіе, та же опредѣленность, только доведенныя еще рѣшительнѣй до бо́льшаго спокойствія, до высшей серьёзности; въ нихъ есть что-то напоминающее простоту и четкую ясность антика (немногія пейзажныя картины классической древности, уцѣлѣвшія до нашихъ дней, дѣйствительно носятъ на себѣ тотъ же самый характеръ); и здѣсь это еще прямѣе бросается всякому въ глаза, нежели въ историческихъ его картинахъ. Часто, для болѣе отчетливой характеристики своего пейзажа, употребляетъ онъ красивыя архитектуры въ стилѣ древности. — Обокъ съ нимъ стоитъ его шуринъ, Гаспаръ Дюгѐ, прозванный Гаспаромъ Пуссеномъ (1613—1675); у него эта строгая серьёзность отрадно умягчается тѣмъ, что онъ проводитъ по своимъ пейзажамъ творчески-живительное дыханіе воздуха, то въ ясномъ повѣвѣ легкаго вѣтерка, то въ мрачномъ напорѣ грозной бури. — Но высшей своей законченности итальянское направленье достигаетъ въ картинахъ третьяго мастера, Лотарингца Клода Желѐ, прозваннаго Клодъ Лорреномъ (то-есть Лотарингцемъ, 1600—1682). Въ его очаровательныхъ пейзажахъ пластическая строгость линій разрѣшается въ са-

мую граціозную гармонію; какая-то мягкая, плавно-текучая жизнь развертывается въ свѣтотѣни лѣса и стелется по яркимъ коврамъ луговъ; какой-то эѳирный свѣтъ, въ своихъ дивныхъ постепенностяхъ и переливахъ, живительно наполняетъ и даль и близость. Подобно тому какъ захватывающій душу Рёйсдааль нисходитъ въ глубочайшіе тайники природы, такъ точно Клодъ-Лорренъ возводитъ на свѣтлыя, солнечныя ея высоты.

Къ этимъ великимъ мастерамъ примыкаетъ значительное число послѣдователей, преимущественно Нидерландцевъ. У большей части изъ нихъ грандіозныя пуссеновскія формы сливаются съ тѣмъ особеннымъ блескомъ воздушныхъ пространствъ, который свойственъ Клодъ-Лоррену; только необходимо замѣтить, что почасту, особенно у пейзажистовъ сравнительно позднѣйшей эпохи 17-го и начала 18-го столѣтія, эта блестящая обдѣлка воздуха переходитъ въ какую-то стоячую манеру, и что вслѣдствіе того картины ихъ хотя и бьютъ на идеальный эффектъ, но достигаютъ послѣдняго только искусственными средствами. Важнѣйшими въ ряду такихъ художниковъ слѣдуетъ вопервыхъ назвать: Германа Сваневельта, Клодъ-Лорренова ученика (1620—1680), Іоанна Бота (1610 – 1651) и Адама Пейнакера (1621—1673). У этихъ больше проглядываетъ въ цѣломъ элементъ Клодъ-Лоррена. Другимъ вліяніямъ слѣдуютъ: Яковъ ван' Артуа̀ и отличный ученикъ его Корнелисъ Гёйзманъ изъ Мехельна, Варѳоломей Бреэнбергъ, Петръ ван' Асхъ, Каспаръ и Петръ де-Витте, Іоаннъ Францъ Эрме́льсъ (изъ Нѣмцевъ), Фредерикъ Мушеронъ и т. д. Уже не совсѣмъ удовлетворительнымъ является этотъ стиль въ исходѣ 17-го вѣка у Альбрехта Мейеринга, Исаака Мушерона, и у мн. др. Бо́льшая часть пейзажистовъ конца 17-го и начала 18-го вѣка держится напротивъ болѣе пуссеновскаго направленія; таковы Францъ Мильѐ, по прозванію Франсискъ, Іоаннъ Глауберъ, по прозванію Полидоръ, І. Ф. ван' Блуменъ, по прозванію Оризонте, П. Рейсбраакъ, Римлянинъ Крешенціо ди-Онофріо, и мн. др.

Совершенно самостоятельнымъ явленіемъ въ области той пейзажной живописи, которая беретъ за образецъ формы итальянской природы, выступаютъ пейзажи Сальватора Розы. Правда, и они напоминаютъ иногда отчасти идеальную манеру Клодъ-Лоррена; но обыкновенно природа является здѣсь болѣе съ мрачной своей стороны, задуманная съ какою-то страстной свирѣпостью. Дикія горныя ущелья, сквозь которыя несется бурный вихрь, воздухъ отягченный грозными тучами, штафажъ, состоящій изъ разбойниковъ или одинокихъ пустыножителей, часто придаютъ этимъ картинамъ особенную фантастическую прелесть. Учениками Сальватора Розы по пейзажной живописи были Бартоломмео Торреджани и Доменико Гарджуоли, по прозванію Микко Спадаро. Въ близкомъ къ этому направленіи далъ себя замѣтить Нидерландецъ Петръ де-Моллинъ, по прозванію Темпеста (1636—1704).

Почти противоположное явленіе представляетъ Германъ Сахтлевенъ или Зафтлевенъ (1609—1685), съ своими картинами сѣверной природы (преимущественно романтическихъ береговъ Рейна, которыми онъ сплошь

пользуется свободно, только какъ мотивами, разсыпая на нихъ, въ видѣ штафажа, ярмонки, и т. п.). Послѣдователемъ этого художника былъ Іоаннъ Гриффьè.

Въ 18-мъ столѣтіи заслуживаютъ вниманія: Венеціанцы Антоніо Канале (1697—1768) съ племянникомъ и ученикомъ своимъ Бернардо Беллотто, оба прозванные Каналетто, оба отличные въ перспективахъ городовъ, особенно венеціанскихъ каналовъ; первый изображаетъ ихъ обыкновенно просто, безъ всякихъ затѣй, при отличной живописной обдѣлкѣ, а послѣдній—нѣсколько декоративнѣе; (изъ подражателей Антоніо слѣдуетъ назвать Джакомо Маріэски и сверкающаго остроуміемъ Франческо Гварди);—далѣе замѣчательны, принадлежащіе больше къ вышеуказанному идеалистическому направленію: Французъ Жозефъ Вернетъ (1714—1789), особенно извѣстный своими морскими бурями, и Англичанинъ Ричардъ Вильсонъ, писавшій почти только однѣ классическія мѣстности во вкусѣ Гаспара Пуссена, тогда какъ современникъ его, Томасъ Гейнсборò, о которомъ мы упоминали въ числѣ портретистовъ, переносилъ на холстъ самые простые закоулки своей родины, обнаруживая при этомъ бойкость кисти и блестящій колоритъ.

§ 3. Соединеніе пейзажа съ жанромъ.

За особый родъ кабинетной живописи должно считать тѣ картины, гдѣ жанръ и пейзажъ соединяются въ одно взаимно-обусловливающееся цѣлое, а не такъ, чтобы одинъ служилъ другому только обрамовкою или штафажемъ. Нѣсколько знаменательныхъ произведеній въ этомъ родѣ встрѣчаются уже около начала 17-го столѣтія. Нѣкоторыя изъ нихъ подходятъ къ работамъ старобрабантской пейзажной школы; въ нихъ по большой части передаются какія-нибудь пестрыя гульбища, пополняющія своей суматохой игривый и цвѣтистый блескъ природы. Именитымъ мастеромъ этого направленія слѣдуетъ назвать Адріана ван' дер' Венне (1589 — 1662). — Другіе, подобно Павлу Брилю, отъ пріемовъ этой школы, переходятъ, къ итальянскому направленію; ихъ лицевыя изображенія принадлежатъ по большой части священной исторіи или миѳу классической древности, такъ что если формы природы здѣсь поидеальнѣе, зато имъ противопоставлены и идеальныя также фигуры. Особенно отличился въ такомъ родѣ одинъ нѣмецкій художникъ, Адамъ Эльцгеймеръ (1574—1620), чьи картины выполнены обыкновенно очень нѣжно и миловидно. Подражатель его, Корнелій Пуленбургъ (1586—1660), замѣчателенъ прекрасными тонами воздуха и тонкой плавностью обдѣлки. Менѣе привлекательны ученики его: Іоаннъ ван' дер' Лисъ, Ваѳоломей Бреэнбергъ, І. ван' Гаансбергенъ и А. Кёйленбургъ, являясь то просто бездарными, то холодными и манерными.

Всего знаменательнѣе развернулся этотъ родъ живописи въ тѣхъ картинахъ, для которыхъ сюжетомъ избирались собственно идиллическія состоя-

нія быта, безмятежное еще сожительство человѣка съ природою,—особенно сцены пастушеской жизни и тому подобныя отношенья, при чемъ естественно выступаетъ наружу тонкое наблюденіе различныхъ фигуръ животныхъ и естественнаго обихода ихъ въ своемъ собственномъ кругу. Это идиллическое, болѣе или менѣе поэтизирующее направленіе отводитъ однако взоръ сѣверныхъ художниковъ отъ простыхъ и скромныхъ явленій родного края; блескомъ и ароматомъ южной природы, куда охотно переносятся такого рода сцены, стараются они вызвать болѣе поэтическое настроеніе и въ зрителѣ. Такимъ образомъ, относительно пейзажной части, картины эти примыкаютъ обыкновенно къ итальянскому направленію и слѣдуютъ его дальнѣйшему ходу. Иногда, отступаясь уже отъ настоящей идилліи, онѣ выводятъ сцены итальянской народной жизни, которыхъ обдѣлка въ такомъ случаѣ приближается къ натуралистическому направленію исторической живописи у Итальянцевъ.—Прекраснѣйшая и благороднѣйшая выработка этой идиллической манеры представляется въ картинахъ Альберта Кёйпа (род. 1606), съ кѣмъ въ теплотѣ свѣта и бойкой игрѣ кисти не сравниться ни кому; далѣе—у полнаго задушевности Адріана ван' де-Вельде (1639—1672), у щеголевато-изящнаго К. Дюжардена (1635—1678) и у Николая Беркгема (1624—1683), хотя послѣдній, при большой многосторонности, не всегда бываетъ чистъ въ художественномъ чувствѣ, и любитъ немного пустить пыль въ глаза одной внѣшностью; наконецъ — у Іоанна Асселина (1610—1660). Вслѣдъ за ними можно назвать еще Дирка ван' Бергена, П. ван' дер' Лёйя, В. ван' Ромейна, К. Кломпа, Авраама Бегейна и мн. др.— Къ значительнѣйшимъ мастерамъ, болѣе выводившимъ сцены итальянской народной жизни, нежели идиллическія состоянія, принадлежатъ Іоаннъ Мійль (1599—1664) и Іоаннъ Лингельбахъ (1625—1687); послѣдній, родомъ изъ Франкфурта, преимущественно любилъ писать итальянскія морскія пристани. (Также точно Беркгемъ и Веэниксъ). У большинства этихъ живописцевъ важнѣйшую часть картины составляетъ изображеніе стадъ рогатаго скота; изъ нихъ особенно отличились: Іоаннъ Генрихъ Роосъ (1631—1685) и сынъ его Филиппъ, прозванный Роза ди-Тиволи (т. е. тиволійскою розой), а равно живописцы овецъ Яковъ ван' дер' Дусъ и Іоаннъ ван' дер' Меэръ младшій.

У послѣднихъ менѣе замѣтно умысла изобразить идиллическое состояніе, а потому и самый пейзажъ получаетъ здѣсь опять нехитрый сѣверный характеръ. Какъ совершенно простыя, но съ неподражаемою вѣрностью природѣ выполненныя картины прозаичной пастушеской жизни сѣвера, пользуются самой высокой и заслуженной славою работы Павла Поттера (1625—1654).

Самобытнымъ въ своемъ родѣ художникомъ противустоитъ ему Филиппъ Вуверманъ (1620—1668). Онъ любитъ изображать полевую, внѣдомашнюю жизнь высшихъ сословій,— охотничьи сцены по преимуществу, и при этомъ, подобно живописцамъ идиллическаго направленія, выводитъ пасущійся скотъ, и особенно лошадь, во всемъ благородствѣ ея склада и со всею смѣлостью въ движеніяхъ. Щегольская приглядность обдѣлки вполнѣ отвѣчаетъ выбору такихъ сюжетовъ, а ясный, свѣтозарнымъ блескомъ на-

питанный воздухъ обвѣваетъ ихъ съ своей стороны какою-то поэтическою гармоніей. У него нашлось множество подражателей, въ томъ числѣ братъ его Петръ, потомъ Іоаннъ изъ Бреды и К. ван' Фаленсъ.

§ 4. Картины животныхъ и домашняго затишья.

На ряду съ пейзажемъ и жанромъ развиваются въ то же время разнородныя другія изображенія, и притомъ такія, въ которыхъ именно то, что̀ историческія картины допускали только въ видѣ побочной принадлежности или прикрасы, обдѣлывалось уже самостоятельно и съ высокоразвитымъ художественнымъ смысломъ въ отрадную для чувства и вмѣстѣ блестящую декорацію.

Сюда относится вопервыхъ живопись животныхъ. Въ самобытномъ своемъ значеніи и въ противоположность сейчасъ упомянутымъ пейзажно-идиллическимъ картинамъ, она особенно занимается гонными животными, которыя, всего чаще для украшенія охотничьихъ за̀мковъ знати, пишутся въ большомъ размѣрѣ, схваченныя или въ полномъ выраженіи своей живости, или же въ видѣ только-что умерщвленной добычи, сложенной въ пеструю кучу, какъ трофей, при чемъ мягко-волнистый лоскъ звѣриной кожи и красивый блескъ птичьяго пера представляютъ разнообразные и пріятные для глазъ контрасты. И здѣсь опять знаменательно выступаетъ Рубенсово вліяніе; нѣсколько охотничьихъ картинъ его руки́ совершенно вводятъ насъ въ бытъ животнаго царства. Такою жь въ своемъ родѣ величавою энергіей отличаются картины животныхъ его друга, Франца Снейдерса (1579—1657), который исключительно принадлежитъ этой области, какъ превосходнѣйшій въ ней художникъ. Къ нему примыкаютъ даровитый Пауль де-Восъ, Іоаннъ Фейтъ (1625—1700), Карлъ Рутгартсъ, Авраамъ Гондіусъ, К. Леліэнбергъ и Іоаннъ Веэниксъ (1644—1719) съ подражателемъ своимъ Диркомъ Валькенбургомъ; послѣдніе особенно замѣчательны въ живописномъ изображеніи пернатой дичи. Однимъ изъ позднѣйшихъ живописцевъ гонныхъ звѣрей былъ Нѣмецъ Іоаннъ Эліасъ Ридингеръ (1695—1767), не на столько уже законченный въ художественной обдѣлкѣ. — Нѣкоторые, какъ наприм. Мельхіоръ Гондекутеръ (1636—1695), Адріанъ ван' Утрехтъ и Нѣмецъ Петръ Ка̀рлицъ спустились съ высотъ аристократической сферы, довольствуясь изображеніемъ скромныхъ птичьихъ дворовъ.

Другой, важный также, отдѣлъ этого рода живописи состоитъ изъ фруктовыхъ картинъ, гдѣ на красивыхъ столикахъ выставлены всѣ снадобья хорошей голландской закуски, художественные кубки́ и кружки, сверкающая хрустальная посуда, омары, крабы, устрицы, и наконецъ разнообразнѣйшіе плоды, и гдѣ, обруку съ глубокимъ погруженіемъ художественнаго смысла въ избранный сюжетъ, обнаруживается очаровательнѣйшая гармонія красокъ и миловидно игривая свѣтотѣнь. Изъ отличныхъ мастеровъ по этой части, принадлежащихъ началу и серединѣ 17-го столѣтія, должно привести: Іоаннъ

Давида де-Геэма (1600—1674) и сына его Корнелія, Адріанссена, Хеду, Петра Назона, Томаса Апсговена (уже разъ названнаго въ числѣ подражателей Тѐньерса) и мн. др.—Совсѣмъ особымъ направленіемъ идетъ Янъ ван' Кессель, который, подражая Брейгелю, писалъ цвѣты, насѣкомыхъ, рыбъ, потомъ разные бездушные предметы, особенно вооруженія, наконецъ забавныя обезьяньи штуки, на манеръ Тѐньерса. Эвертъ и Виллемъ ван' Аальстъ, принадлежащіе также къ закусочнымъ живописцамъ, были мастера, въ особенности послѣдній, на щегольски-законченныя изображенія охотничьихъ снарядовъ, ружей, ягдташей и т. п. съ битою пернатой дичью.

Третій главный отдѣлъ составляетъ, наконецъ, живопись цвѣтовъ, которыхъ миловидные облики, иногда въ соединеніи съ плодами, подбираются въ прелестнѣйшія декоративныя картины. Здѣсь чувство красокъ, въ малѣйшихъ цвѣтооттѣнкахъ и переходахъ, чувство гармоническаго ихъ сочетанія въ подробностяхъ и въ цѣломъ, находитъ себѣ сподручнѣйшее поле для совершенно свободнаго и самостоятельнаго развитія. Тонкая и вдумчивая наблюдательность къ разнообразной игрѣ садовыхъ цвѣтовъ наглядно представетъ намъ и въ той чуть не страстно-поэтической особенности голландской торговли, что отъ развитія какой-нибудь цвѣточной луковицы тамъ часто зависитъ блестящій или бѣдственный жребій богатѣйшихъ коммерческихъ домовъ. — Къ сравнительно раннимъ мастерамъ, испытавшимъ свои силы надъ самостоятельными цвѣточными картинами, принадлежитъ Іоаннъ Брейгель, который и обязанъ имъ своимъ прозвищемъ «цвѣточный Брейгель», а также братъ его Авраамъ. Съ бо̀льшимъ вкусомъ и уже помягче писалъ его ученикъ Даніилъ Сегерсъ (1590—1660), къ которому примыкаетъ ван' дер' Спельтъ; далѣе идутъ: Авраамъ Миньіонъ (изъ Нѣмцевъ), Марія ван' Остервикъ, Яковъ Вальскаппель и Янъ ван' Сонъ. Чрезвычайная утонченность и щеголеватость, даже иногда въ ущербъ общей гармоніи, обнаруживаются наконецъ въ работахъ знаменитой цвѣтописицы Рахили Рейшъ (1663—1750) и въ картинахъ Іоанна ван' Гейсума (1682—1749).

Произведенія двухъ послѣднихъ, по своей самобытной художественной цѣнности, рѣшительно принадлежатъ къ важнѣйшему изъ всего того, что̀ представляетъ намъ 18-й вѣкъ вплоть до новыхъ уже явленій въ самомъ его исходѣ. Въ миловидно-свѣтлой игрѣ ихъ прозвучалъ какъ бы прощальный, дружескій привѣтъ стараго искусства новому.

Въ заключеніе должно сказать еще нѣсколько словъ о подобныхъ же стремленіяхъ по этимъ частямъ въ Италіи и Испаніи. Въ обѣихъ названныхъ странахъ также были туземные живописцы, изображавшіе плоды, цвѣты, домашнее затишье и т. под., но почти ни одинъ изъ нихъ не обладалъ свойственными Нидерландцамъ тонкостью и приглядностью, тѣмъ полнымъ любви исполненіемъ и той законченностью, которыя составляютъ главную прелесть этого рода. Въ Италіи слѣдуетъ назвать: Маріо де' Фіори (собственно Нуцци), Микельа̀нджело ди-Кампидольіо и П. П. Бонци, по прозванью иль-Гоббо де' Караччи или да' Фрутти, изъ римской школы; Джованни Баттиста Кассану и другихъ художниковъ его

семьи, изъ Генуи; Гаспаро Лопеса изъ Неаполя и др. Бартоломмео Беттера и Эваристо де-Баскенисъ, оба изъ Бергамо, писали тщательно и эффектно ковры, музыкальные инструменты и т. п.

Въ Испаніи есть не только пейзажи, но даже фруктовыя и цвѣточныя картины такихъ мастеровъ, какъ Веласкесъ и Мурильіо. При живыхъ сношеніяхъ съ Нидерландами, и въ Испаніи необходимо долженъ былъ возникнуть сильный спросъ на произведенія разнаго рода пейзажной и кабинетной живописи, что̀ разумѣется вызвало туземныхъ художниковъ испытать свои силы по этой части. Такъ мы видимъ, что Эстеванъ Марчъ пишетъ батальныя картины, Гуанъ де-Толедо морскія сраженія, Генрике де-лас' Маринасъ славится какъ морской живописецъ; въ пейзажахъ особенно отличаются вышеупомянутый даровитый ученикъ и зять Веласкеса, Гуанъ Баттиста дель-Мазо, и Игнасіо Иріарте. Но чрезвычайно полюбились тамъ въ 17-мъ столѣтіи картины домашняго затишья, въ особенности изображенія фруктовъ и цвѣтовъ, прозванныя bodegon, bodegones (то-есть мясными лотками, разносными харчевнями), которыхъ бездна въ мадридскомъ музеѣ. Старѣйшими изъ этихъ живописцевъ были Гуанъ ван' дер' Гаменъ (род. около 1590) и одноименный ему отецъ его, родомъ изъ Нидерландовъ. Впослѣдствіи особенно отличались по той же части: Гуанъ де-Арельяно изъ Мадрида (1614—1676) и ученикъ его Бартоломе Пéресъ; еще позже — Геронимо А. Эскверра и Луисъ де-Менендесъ (1716—1780).

ГЛАВА СЕДМАЯ.

ПОЛИТИПАЖЪ (КСИЛОГРАФІЯ) И ГРАВИРОВКА НА МѢДИ, ДО КОНЦА ОСЬМНАДЦАТАГО СТОЛѢТІЯ.

§ 1. Предварительное замѣчаніе.

Появленіе ксилографіи (древорѣзнаго политипажа) и гравюры на мѣди, то-есть размноженіе рисунка посредствомъ печати, составляетъ самый характеристическій признакъ всего художественнаго періода новѣйшей эпохи. На работы по этой части уже не разъ было указано въ предъидущихъ главахъ, поскольку оно было необходимо для удовлетворительной оцѣнки многосторонняго стремленія и направленія разныхъ художниковъ въ частности; теперь предстоитъ намъ прослѣдить въ болѣе обширномъ обзорѣ ходъ технической выработки политипажа и гравюры, начиная съ первыхъ ея шаговъ. Потому что, хотя обѣ эти отрасли, по духовному содержанію доставляемыхъ ими изображеній, и примыкаютъ къ тѣмъ ступенямъ художественнаго развитія, о которыхъ говорено выше; однакожь собственно техническая ихъ выработка (въ особенности выработка гравюры на мѣди) идетъ почти независимой, часто даже противоположною тѣмъ ступенямъ дорогой; она движется въ правильной постепенности отъ перваго опыта къ возростающему совершенству и обыкновенно всего знаменательнѣе развертывается въ тѣ времена, когда болѣе или менѣе ощутителенъ недостатокъ истинно-глубокаго художественнаго смысла. Есть нѣчто самобытное, своеобразно-вѣское въ этой техникѣ, что имѣетъ право на особую оцѣнку; преимущественно приложима она къ тѣмъ работамъ, которыя имѣютъ цѣлью воспроизведеніе наличныхъ уже художественныхъ созданій. Вообще можно сказать, что эти размножающія и воспроизводящія искусства составляютъ противоположный полюсъ къ (ослабѣвшей) архитектурѣ новѣйшаго времени.

§ 2. Политипажъ.

Изъ двухъ главныхъ видовъ этой техники первымъ предстаетъ намъ политипажъ, [1] изображающій рисунокъ вырѣзаннымъ въ рельефѣ; начало и главная разработка его принадлежатъ Германіи; но относительно высшаго своего значенія онъ вскорѣ подчиняется младшему по времени гравировальному дѣлу. Различные болѣе или менѣе грубые клейма, чеканы, штемпеля, изготовляемые съ незапамятныхъ временъ для разнородныхъ цѣлей, служили для политипажей ближайшимъ образцомъ. Съ началомъ 15-го вѣка встрѣчаемъ мы первые такого рода оттиски грубо-очерченныхъ рисунковъ на игорныхъ картахъ и на образахъ святыхъ. Самою раннею помѣтой, какую находимъ на одномъ изъ подобныхъ листковъ, изображающемъ св. Христофора, оказывается 1423-й годъ; (этой ксилографіи извѣстны два оттиска: одинъ, изъ буксгеймской чертозы, въ библіотекѣ лорда Спенсера въ Альторпѣ, другой въ парижской Библіотекѣ). Однако недавно возникло сомнѣніе насчетъ того, относится ли означенный годъ ко времени происхожденія этого листочка; самое изображеніе носитъ еще явно готическій пошибъ.[2] Къ такого рода листкамъ примыкаютъ потомъ разныя книги съ ксилографическими картинками, возникшія около середины или въ третьей четверти 15-го вѣка, изображенія къ Апокалипсису, къ Пѣсни Пѣсней, такъ-называемая Библія Нищихъ, Зеркало спасенія и т. п. И въ нихъ обдѣлка сплошь еще простая и грубая; на контурныхъ рисункахъ только мѣстами, и то скудно, обозначается иногда тѣнь. Значительное вліяніе на выработку политипажа оказалъ подконецъ столѣтія Михаилъ Вольгемутъ; въ листкахъ, исполненныхъ подъ его руководствомъ, впервые замѣтно стремленіе къ болѣе опредѣленному тѣневому эффекту.

Въ первой половинѣ 16-го столѣтія развернулась въ области политипажа столько же значительная, сколько и благоуспѣшная дѣятельность. Главнымъ образомъ принадлежитъ она франконской школѣ и художникамъ сродственнаго ей направленія. Всѣ почти именитые мастера этого времени обращались къ рѣзцу ксилографа для размноженія своихъ композицій, иногда въ цѣлыхъ многолистныхъ серіяхъ или рядахъ; такъ дѣлалъ въ особенности Альбрехтъ Дюреръ, такъ же потомъ Бургкмайръ, Шёйффелинъ, Лука Кранахъ и мн. др. Чтобы мастера эти сами рѣзали по дереву, можно допустить развѣ какъ рѣдчайшій только случай; одинъ Никлаусъ Мануэль, изъ Берна, является прямо самодѣятельнымъ рѣзчикомъ. Вообще ксилографіи этого времени имѣютъ характеръ рисунковъ перомъ отъ руки, которые, по крайней мѣрѣ отчасти, вырѣзываются съ большимъ тщаніемъ и точностью, но обыкновенно безъ всякой особенной заботы къ

[1] Главный трудъ по этой части: A treatise on wood-engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson. — [2] Открытый въ 1841 г. въ Мехельнѣ политипажъ, принадлежащій теперь барону Рейффенбергу въ Брюсселѣ (Мадонна посреди четырехъ сидящихъ святыхъ въ саду), помѣченъ правда 1418-мъ годомъ, но, судя по стилю и по костюму, вѣроятно возникъ нѣсколькими десятилѣтіями позже этого.

техническому совершенству самой рѣзьбы. Важнѣйшимъ исключенiемъ представляются политипажи, изготовленные по рисункамъ Гольбейна, гдѣ соблюдены своеобразныя техническiя условiя и вмѣстѣ разработаны на генiально-художественный ладъ; форморѣзцемъ, выполнявшимъ значительнѣйшiя изъ этихъ работъ по Гольбейну, называютъ, съ большою вѣроятностью, Ганса Лютцельбургера. [1] — Одновременно съ этимъ являются подобныя произведенiя и въ Нидерландахъ, между прочимъ политипажи съ рисунковъ Луки Лейденскаго.

Итальянскiя ксилографiи были вообще не такъ значительны, даже и при высокомъ развитiи искусства въ 16-мъ столѣтiи; потому что здѣсь меньше заботились о технической выработкѣ и удовлетворялись болѣе одной эскизною обдѣлкой. Гораздо лучше выработался вошедшiй тамъ въ большое употребленiе особый родъ этого производства, хотя первоначальное его изобрѣтенье также принадлежитъ Германiи. Это такъ-называемыя кьяроскуры (свѣтотѣнки), подражанiе тушованнымъ рисункамъ, при чемъ контурныя линiи и разные слои тѣней оттискиваются другъ на другѣ разными досками. Въ раннюю пору 16-го столѣтiя отличался по этой части Уго да-Карпи, а впослѣдствiи Андреа Андреани (мастеръ впрочемъ и на простые политипажи).

Уже во второй половинѣ 16-го вѣка ксилографiя значительно отстаетъ передъ гравюрой. Стремленiе догнать послѣднюю въ ея выработаннѣйшей обдѣлкѣ свело политипажъ на такой путь, котораго условiя вскорѣ оказались ему не подсилу. Лучшiя художническiя дарованiя сплошь обратились къ блестящему грабштихелю или къ легко-подвижной радировальной иглѣ.— Въ 17-мъ вѣкѣ политипажъ, безъ всякаго уже почти художественнаго значенiя, обыкновенно употребляется только для грубаго украшенья книгъ. Важнымъ въ своемъ родѣ изъятiемъ можно назвать лишь нѣкоторыя попытки въ Нидерландахъ, гдѣ, благодаря Рубенсу, пробудилась новая и небезуспѣшная на ту пору дѣятельность и по этой части. Въ качествѣ отличныхъ ксилографистовъ слѣдуетъ въ этомъ отношенiи замѣтить К. ван' Сихема и К. Iегера, изъ которыхъ послѣднiй удачно работалъ по Рубенсовымъ образцамъ. — Такъ же неблагопрiятно было для политипажа 18-е столѣтiе, пока въ послѣдней его половинѣ не сталъ онъ снова подыматься въ Англiи. Томасъ Бьюикъ (1753—1828) основалъ здѣсь отличную школу, которая собственно и повела къ нынѣшнему блестящему развитiю ксилографiи.

§ 3. Гравюра на мѣди.

Гравюра на мѣди [2] имѣла значительныхъ себѣ предшественниковъ въ тѣхъ рѣзныхъ по металлу рисункахъ, которые часто выполнялись еще въ

[1] Мы не можемъ коснуться здѣсь ближе великаго спорнаго вопроса о томъ, самъ ли Гольбейнъ вырѣзывалъ свои политипажи, или предоставлялъ это другимъ художникамъ. См. на этотъ счетъ статью Hans Lützelburger въ Наглеровомъ Künstlerlexicon. — [2] Ср. особенно I. G. v. Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst.

древности (преимущественно у Этрусковъ) и въ Средніе Вѣка. Между последними особенно важны черневыя изображенія (ніэллы), въ которыхъ углубленные штрихи наполнялись темноцвѣтнымъ сплавомъ и которыя, при мелкой и отчетливой выработкѣ, служили украшеніемъ разной утвари и посуды. Сколько однакожь ни обыкновенны были подобныя издѣлія, кажется лишь не многимъ ранѣе середины 15-го вѣка возникла мысль о томъ, что ими весьма удобно дѣлать оттиски. Ближайшій къ этому поводъ данъ безъ сомнѣнія ксилографіей, да и вообще стремленіемъ той эпохи къ выработкѣ размножающихъ изобразительныхъ средствъ; самое открытіе могло произойдти въ разныхъ мѣстностяхъ. Обыкновенно (хотя по всей вѣроятности напрасно) приписываютъ его флорентинскому золотыхъ-дѣлъ-мастеру Мазо Финигуеррѣ, который очень славился черневой работой; ему первому пришло, говорятъ, на умъ, до наполненія рѣзьбы темнымъ сплавомъ, вымазать ее жидкой чернетью и оттиснуть прежде на сѣрномъ слѣпкѣ, а потомъ отпечатать и на бумагѣ. Первый оттискъ на бумагѣ сдѣланъ имъ будто бы съ одного, въ 1452 г. изготовленнаго, «Мира» (Pax, то-есть маленькой, художественно-украшенной металлической дощечки, которую давали вѣрующимъ цѣловать, говоря при этомъ: «Миръ тебѣ», Pax tecum), — прямо ли съ этой дощечки, или съ сѣрнаго ея слѣпка, не рѣшено. Этотъ «Миръ», съ черневымъ изображеніемъ Увѣнчанія Царицы Небесной, дѣланъ для церкви Сан' Джованни во Флоренціи и находится теперь въ тамошнемъ музеѣ; старый листъ, будто бы оттиснутый съ него до покрытія рѣзьбы сплавомъ, хранится въ парижскомъ Кабинетѣ гравюръ. Но различныя подробности всего этого дѣла, а также и годъ изготовленія помянутой дощечки, далеко еще не вполнѣ выяснены. [1] Стиль ея указываетъ, повидимому, на нѣсколько позднѣйшее время, и чуть ли, пожалуй, не вѣроятнѣе, что изобрѣтеніе это, подобно ксилографіи и книжной печати, сдѣлано и первоначально выработано въ Германіи. Здѣсь находимъ всего болѣе старѣйшихъ гравюръ, повидимому восходящихъ отчасти ко времени до 1450-го года (таковы наприм. Страсти 1446-го, которыхъ извѣстно семь листовъ); да и внѣшняя сторона техники выработалась здѣсь ранѣе, тогда какъ въ Италіи она и вплоть до начала 16-го вѣка остается еще на довольно низкой ступени.

Между тѣмъ для ясности обзора все-таки будетъ выгоднѣй начать съ итальянскихъ гравёровъ 15-го и 16-го столѣтій. Характеристическая особенность ихъ та, что, согласно ближайшимъ условіямъ гравировальной техники, они преимущественно налегаютъ на пластическое обозначеніе формы, тщательно заботясь о контурной линіи и за тѣмъ почти только уже намекая на

[1] Такъ наприм. Руморъ (Untersuchung der Gründe etc. Leipzig 1841) утверждаетъ положительно, что этотъ «Миръ» вовсе не тотъ, который заказанъ былъ у Мазо въ 1452 мъ году, а скорѣе работа Маттео Деи, 1455 го года. Далѣе отнюдь не льзя доказать, чтобы бумажный оттискъ, въ которомъ здѣсь главное дѣло, былъ одного времени съ дощечкою; и даже если допустить вѣрность Вазаріева показанія, который относитъ его къ 1460-му году, то и въ этомъ случаѣ извѣстныя намъ съ 1466-го превосходныя гравюры нѣмецкихъ мастеровъ заставляютъ полагать, что искусство это должно было начаться здѣсь задолго до 1460-го. — Ср. статьи Schuchardt'a, въ Kunstblatt 1846, № 12, 17, 24, и статью того же автора въ Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, IV Jahrgang. — Passavant, Peintre graveur.

округлость формъ болѣе или менѣе выполненною оттѣневкой. Первымъ именитымъ мастеромъ по этой части должно выставить Флорентинца Баччіо Бальдини, работавшаго по рисункамъ Сандро Боттичелли; первая достовѣрная гравюра его руки находится въ одномъ печатномъ изданіи 1477-го года. Невпримѣръ его важнѣе былъ живописецъ Андреа Мантенья; онъ возвелъ развитіе и обдѣлку гравюры на гораздо высшую ступень; притомъ вся его пластически-античная манера, съ свойственною ей рельефностью, представляла сейчасъ указанному направленію самое сподручное поле. Его пріемамъ слѣдовали Джованни Антоніо да-Брешіа и Флорентинецъ Робетта. Другіе, какъ наприм. Марчелло Фоголино, Джуліо Кампаньіола, Джованни Марія да-Брешіа, Николетто да-Модена, Джироламо Мочетто, Бенедетто Монтанья, Доменико Кампаньіола (о которомъ упомянуто уже какъ о живописцѣ), иногда соединяли съ этимъ стремленіе къ живописному еще эффекту.

Новымъ подспорьемъ успѣху итальянской гравировки, въ параллель пышному тамъ расцвѣту искусства вначалѣ 16-го столѣтія, явился Марк' Антоніо Раймонди (рожденный около 1488 г.). Обучившись сперва у Франческо Франчіи золотыхъ-дѣлъ-мастерству, онъ въ раннихъ своихъ гравюрахъ обнаруживаетъ понятное сродство съ этимъ художникомъ, а впослѣдствіи идетъ по стопамъ Андрея Мантеньи. Вскорѣ однакожь обратился онъ къ Рафаэлю и гравировалъ предпочтительно съ его рисунковъ, а также съ рисунковъ нѣкоторыхъ его сверстниковъ и учениковъ. Величіе Раймонди состоитъ въ пріимчивости къ духу, оживляющему эти рисунки, и въ умѣньи воспроизводить его съ свободнымъ сознаніемъ; и онъ передаетъ опять съ тонкимъ смысломъ черты контура, а въ оттѣневкѣ, не гонясь за одностороннимъ техническимъ блескомъ, довольствуется лишь очень незатѣйливымъ штрихомъ. Гравюры этого мастера существенно необходимо брать въ разсчетъ при оцѣнкѣ той великой эпохи, которой принадлежитъ его дѣятельность. [1] Къ Марк' Антоніо примыкаетъ значительное число послѣдователей. Вопервыхъ два ученика его — Агостино да-Венеція, очень даровитый рисовальщикъ, и Марко да-Равенна. Потомъ неизвѣстный намъ по имени Мастеръ съ игральной костью, который очень близко подходитъ къ Марк' Антоніо; Беатрицетъ, скорѣе машинальный подражатель; Энеа Вико и художническая семья Гизи, чьи труды доходятъ уже отчасти чуть не до конца 16 го столѣтія. Значительнѣйшимъ и наиболѣе выработавшимся изъ членовъ этой семьи былъ Джорджіо Гизи, послабѣе — Адамъ и Діана Гизи. Сюда же принадлежитъ еще венеціанскій живописецъ Батиста Франко, иль-Семолеи, чье художественное направленіе должно было найдти себѣ сподручный элементъ въ гравюрѣ. — Джуліо Бонасоне, ученикъ Лоренцо Саббатини, переходитъ уже къ болѣе легкимъ пріе-

[1] Недавно одна гравюра въ собраніи дюссельдорфской академіи, выполненная также Марк' Антоніемъ, только невпримѣръ грубѣе обыкновеннаго, съ одной изъ Рафаэлевскихъ Мадоннъ, подала поводъ приписать самому Рафаэлю по крайней мѣрѣ хоть одинъ опытъ въ этомъ искусствѣ и такимъ образомъ занести великаго мастера въ число гравёровъ. См. A. Müller, Ein Kupferstich von Rafael (съ точнымъ снимкомъ). Düsseldorf 1860.

мамъ въ смыслѣ маньеристики. Еще несравненно болѣе — Джуліо Санути. Въ маньеристическій періодъ подконецъ 16-го вѣка итальянская гравировка упадаетъ вообще, и тогдашнія поверхностно-радированныя (вытравныя) гравюры не способны уже замѣнить благородную серьёзность прежнихъ.

Въ Германіи, какъ было замѣчено, гравюра, распространилась и выработалась прежде нежели въ Италіи. Притомъ, сообразно всему сѣверному направленію искусства, въ ней изначала видно болѣе стремленія къ живописной эффектности; здѣсь особенно соблюдается игра свѣта съ тѣнями, порождаемая слоями тонкихъ, иногда многократно пересѣкающихся, штриховъ. Гравированіе какъ будто болѣе примыкаетъ здѣсь къ отчетливо-приглядной обдѣлкѣ миніатюристовъ, нежели къ техникѣ золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ; работы 15-го вѣка, со стороны внутренняго характера изображеній, обнаруживаютъ тѣ же самыя вліянія ван' эйковской школы, какія мы выше замѣтили въ нѣмецкой живописи. Здѣсь вопервыхъ слѣдуетъ привесть одного неизвѣстнаго намъ мастера, котораго листки, помѣченные буквами E. S. и годами 1465-мъ и 1467-мъ, носятъ уже отпечатокъ превосходной технической выработки, заставляя слѣдовательно предполагать многолѣтнее предшествовавшее упражненіе и производство. Къ гравюрамъ его присоединяются многія другія, неизвѣстныхъ также мастеровъ, и отчасти раннѣйшей, пожалуй, эпохи. Именитыми гравёрами конца 15-го вѣка особенно должно выставить: Франца фон' Бохольта, чьи работы носятъ характеръ ван' эйковской школы; Израиля фон' Мекенена, ремесленнаго послѣдователя первому; главное же — Мартина Шонгауэра, чьи важныя заслуги оцѣнены при обзорѣ живописи.

Высшее развитіе искусства, но все еще въ указанномъ чисто-нѣмецкомъ направленіи, представляютъ въ первыя десятилѣтія 16-го вѣка гравюры Альбрехта Дюрера; вышепомянутый живописный принципъ вырабатывается здѣсь съ подлинно мастерской свободою, и вмѣстѣ съ утонченнѣйшею, тщательнѣйшею техникой. Многочисленныя гравюры Дюрера и масса сдѣланныхъ по его рисункамъ политипажей доказываютъ всю неистощимость его генія. Надо притомъ замѣтить, что ему принадлежитъ изобрѣтеніе вытравной гравировки, которой суждено было породить затѣмъ такія интересныя явленія. Къ Дюреру примыкаетъ значительный рой учениковъ и послѣдователей, изъ которыхъ иные, какъ наприм. Г. Альдегреверъ и А. Альтдорферъ, держались своебытно-нѣмецкой обдѣлки, а другіе умѣли соединить ее съ итальянскою манерой Марк' Антоніо, и по большой части не безуспѣшно; въ послѣднемъ отношеніи должно привести Г. Пенса, потомъ І. Бинка, Бартеля и Ганса Зебальда Бегама. Изъ Нюренбергцевъ принадлежатъ сюда: Лудвигъ Кругъ, о которомъ мы упоминали, какъ объ иконорѣзцѣ, и живописецъ по стеклу Августъ Гиршфогель, преимущественно разработавшій вытравную гравировку. На ряду съ ними слѣдуетъ назвать Луку Кранаха, чьи гравюры отличаются свободною и смѣлою манерой.—Другіе нѣмецкіе мастера, также процвѣтавшіе еще въ первой половинѣ 16-го столѣтія, рѣшительнѣе знаменуютъ переходъ къ итальянскому направленію искусства, и притомъ уже къ извѣстнаго рода манерности; таковы Даніилъ Гопферъ изъ Аугсбурга и Нюрнбергецъ Виргилій Солисъ.

Между Нидерландцами той эпохи особенно выдается Лука Лейденскій чрезвычайной тонкостью и ловкостью въ механизмѣ гравировки, а Диркъ ван' Старенъ (умершій въ 1544 г.) благородною выработкой своеобразно-нидерландскаго типа.

Во второй половинѣ 16-го вѣка, когда наступило общее распространеніе той чистѣйшей обдѣлки формы, которую выработали великіе итальянскіе художники и которая усвоивалась, положимъ, хотя только съ ея внѣшней, болѣе манерной стороны, — тогда достигла высшей ступени и гравировка, по крайней мѣрѣ вразсужденіи формальной техники. Это совершилось въ Нидерландахъ, и преимущественно черезъ Голландца Генриха Гольціуса (1558—1617). Ту пластическую обдѣлку, которая проявлялась у старыхъ Итальянцевъ болѣе только намеками, довелъ онъ до удивительнаго превосходства, умудрившись выполнять съ величайшей точностью всѣ законы моделлировки, благодаря размашистому движенію своихъ тѣневыхъ линій, благодаря ихъ наплыву и исчезновенью, благодаря, наконецъ, различнымъ способамъ ихъ взаимнаго пересѣченія. Духовное содержаніе работъ его правда малоцѣнно; но поистинѣ хотѣлось бы почти сказать, что недостатокъ этотъ былъ необходимымъ условіемъ для достиженія такого полновластнаго господства надъ матерьяломъ. Къ нему примкнуло не малое число подражателей; изъ учениковъ его особенно отличились: Яковъ Матгамъ, Іоаннъ Миллеръ и Іоаннъ Санредамъ. У другихъ, какъ наприм. у братьевъ Саделеръ, изъ которыхъ значительнѣйшимъ былъ Іоаннъ (род. въ 1550), эта обдѣлка переходила въ манерность даже и внѣшнею своей стороною.

Усиліями Гольціуса впервые открылось для гравировки такое поле, на которомъ она могла развиться въ полномъ своемъ значеніи; только при помощи подобныхъ пріемовъ была она способна воспроизводить съ самобытною художественностью произведенія высшаго искусства, передавать, какъ они, полную выработку формы, всѣ вещественныя разности въ явленіи и самую даже видимость цвѣтооттѣнковъ. Эта степень технической выработки требовала однакожъ со стороны мастера, желавшаго вступить на такой путь, и исключительной отдачи себя гравировальному дѣлу; она перестала уже быть сподручною для живописца, который захотѣлъ бы непосредственно выразить и размножить черезъ нее свои художественныя идеи. Вотъ почему живописцы для подобныхъ цѣлей прибѣгали съ тѣхъ поръ къ помощи радированія, гдѣ легкая игра радировальной иглы невпримѣръ удобнѣе и прямѣе подчинялась ходу мыслей. Такимъ образомъ нидерландскіе, и особенно голланд-

скіе живописцы 17-го столѣтія (а также нѣкоторые и изъ иноплеменныхъ) оставили намъ бездну геніально-набросанныхъ и болѣе или менѣе выработанныхъ радировокъ. Довольно будетъ назвать между ними нѣкоторыхъ, отличившихся по этой части передъ всѣми остальными; таковы Павелъ Рембрантъ, который и здѣсь является великимъ мастеромъ свѣтотѣни; Адріанъ ван' Остаде и К. Дюсартъ; Антонъ Ватерлоо, превосходный въ мелкихъ радированныхъ пейзажахъ; Яковъ Рейсдааль (оставилъ лишь нѣсколько листковъ); Клодъ-Лорренъ, чьи созданія и въ этой области обличаютъ глубоко-искреннее чувство природы, Г. Сваневельтъ, Іоаннъ и Андрей Ботъ; Николай Беркгемъ (радировалъ по большой части картинки животныхъ), Павелъ Поттеръ и мн. др. Иныхъ, какъ наприм. П. ван' Лаара и ван' дер' Кабеля, сравнительная легкость техники увлекла къ поверхностной и грубоватой обдѣлкѣ.

Совершеннымъ особнякомъ можно противопоставить сейчасъ названнымъ художникамъ нѣсколько старѣйшаго по времени мастера, Генриха ван' Гаудта (род. въ 1585), который въ щегольскомъ и свободномъ радирномъ стилѣ выгравировалъ грабштихелемъ цѣлый рядъ композицій Адама Эльцгеймера.

Настоящая усовершенствованная гравировка, въ томъ видѣ, какой далъ ей Гольціусъ, обязана всесторонней дѣятельности Рубенса первымъ толчкомъ къ новому опять развитію. Онъ собралъ вокругъ себя цѣлый кругъ гравёровъ, умѣвшихъ соединить съ новооткрытымъ способомъ обдѣлки ту энергическую полножизненность, ту свободную и эффектную манеру исполненія, которыя прямо отвѣчали Рубенсову характеру. Къ числу ихъ принадлежатъ Востерманъ, особенно славившійся портретами; Пауль Понтіусъ Саутманъ, привлекательный утонченностью рисунка; Схельте а-Больсвертъ, замѣчательный по живописной болѣе эффектности, и Гондіусъ. Какъ даровитыхъ учениковъ Саутмана должно привесть Іону Сейдергуфа и Корнелія Вишера, изъ которыхъ послѣдній особенно отличенъ въ свѣтотѣни.

Вполнѣ законченная выработка гравюры принадлежитъ Франціи. Нѣсколько произведеній гравировальнаго искусства появились здѣсь уже и подконецъ 16-го столѣтія; къ вышепомянутой фонтенеблоской школѣ примкнули также и гравёры, ставши однакожъ къ живописцамъ въ существенную зависимость. Значительнѣйшимъ явленіемъ вначалѣ 17-го вѣка предстаетъ намъ впервые Жакъ Калло, выполнявшій свои фантастико-юмористическія композиціи въ простой, но солидной техникѣ, относительно гравировки. Обокъ съ нимъ шелъ Клодъ Меланъ (род. въ 1601), который съ какимъ-то своенравнымъ упорствомъ любилъ подводить все сплошь подъ одинъ слой штриховъ, только что усиленный въ тѣневыхъ частяхъ и разжиженный въ свѣтлыхъ; есть даже большая голова Христа, его руки, вся изъ одной спиральной (витой) линіи, начинающейся съ конца носа. Сколь ни мало состоятельна такого рода обдѣлка сама по себѣ, несомнѣнно, что и она должна была содѣйствовать успѣхамъ техническаго развитія. — Лучшіе французскіе гравёры процвѣтали во второй половинѣ 17-го вѣка, въ тотъ періодъ, когда достигла своей вершины и французская живопись. Тутъ является вопервыхъ Антуанъ Массонъ (род. 1636 г.), въ чьихъ трудахъ чисто-пластическій элементъ,

равно какъ и эффектъ свѣта и тѣни, вообще весь тонъ цѣлаго выработанъ до чрезвычайности. За тѣмъ идутъ такіе же превосходные мастера: Франсуа́ де-Пуальи́ (1623—1693), Жанъ Пенъ (1623—1700) и Клодина Бузоннѐ Стелла̀, отлично гравировавшіе съ Н. Пуссена, далѣе — Робѐръ Нантёй (Nanteuil, 1630—1678); наконецъ всѣхъ выше стоятъ: Жераръ Одра̀нъ (1640—1703) и Никола̀ Дориньи́; изъ нихъ особенно послѣднему посчастливился выборъ образцовъ; такъ онъ между прочимъ превосходно выгравировалъ Рафаэлевы картоны. Моложе ихъ Пьерръ Древѐ (1697—1739), чрезвычайно изящный и выразительный въ исполненіи; вещественность воспроизводилъ онъ до того вѣрно, что почти можно принять ее за настоящую, и особенно отличался въ портретахъ.—Разнородныя преимущества французской и нидерландской гравировальной школы соединилъ въ себѣ Гергардъ Эделинкъ (1649—1707), который хотя и родился въ Антверпенѣ, но образовался въ Парижѣ, и потому скорѣе долженъ быть причисленъ къ Французамъ. Уступая правда инымъ мастерамъ въ нѣкоторыхъ частныхъ элементахъ техники, онъ стоитъ далеко выше всѣхъ совокупной цѣлостью художественной обдѣлки. Имъ гравированы между прочимъ знаменитый кавалерійскій бой Леонардо да-Винчи и Рафаэлево Святое Семейство, написанное для Франциска I-го.—У разныхъ французскихъ гравёровъ проглядываетъ, наконецъ, стремленіе передать не только форму, не только игру свѣта и тѣней, не только матерьяльное свойство изображаемыхъ предметовъ, но вмѣстѣ и самый колоритъ чрезъ разнообразное видоизмѣненіе пріемовъ передачи. Это не могло, однакожь, повести къ особенно благопріятнымъ послѣдствіямъ, но должно было, напротивъ, дѣйствовать въ ущербъ всѣмъ остальнымъ средствамъ исполненія. Стремленіе это вырождается уже въ явную манерность у нѣкоторыхъ мастеровъ 18-го столѣтія, какъ наприм. у Жака Боварле́ (род. въ 1731) и у Жака Балёшу́ (1715—1764).

Въ Германіи, за весь 17-й вѣкъ, гравировка, наравнѣ со всѣми прочими искусствами, остается безъ всякаго важнаго значенья. Матѳей Меріанъ (1593—1650) и соименный ему сынъ его произвели много перспективныхъ вещей, въ которыхъ обнаруживается то благодушно фантастическій замыселъ, на манеръ Павла Бриля, то совершенно трезвый, прозаическій. Варѳоломей Киліанъ, вмѣстѣ съ другими членами своей семьи, заслуживаетъ упоминанія, какъ гравёръ портретовъ. Единственнымъ отличнымъ гравёромъ въ Германіи былъ тогда Венцель Голларъ (1607—1677), умѣвшій воспринимать данныя явленія съ нѣжнымъ и глубокимъ чувствомъ и изображать столь же тщательно, какъ и легко. — Надо сверхъ-того замѣтить, что въ это же однако время сдѣлано было въ Германіи новое изобрѣтеніе по части гравировки, именно такъ-называемая «черная манера», мецотинтъ, или гравированіе въ-подскобку, гдѣ изъ самыхъ темныхъ тоновъ легко исподоволь перейдти въ самые свѣтлые. Изобрѣтателемъ былъ Лудвигъ фон' Зигенъ; самыя раннія его гравюры относятся къ 1642-му году*. —

* Французы приписываютъ это открытіе Францу Аспруку, неизвѣстному впрочемъ художнику 1600-хъ годовъ, какъ видно изъ помѣтъ на его гравюрахъ хранящихся, говорятъ, въ парижской Библіотекѣ.

Осьмнадцатому вѣку принадлежитъ Яковъ Фрей (1682—1771), хорошій, но ремесленный подражатель итальянской гравюрной школы того времени.— Гораздо болѣе оживили эту часть искусства другіе нѣмецкіе мастера 18-го столѣтія, обучавшіеся въ Парижѣ и съумѣвшіе воспользоваться какъ не льзя лучше успѣхами французскаго гравированія. Къ нимъ, вопервыхъ, принадлежитъ, какъ значительнѣйшій изъ всѣхъ, Георгъ Фридрихъ Шмидтъ, берлинскій уроженецъ (1712—1775), который, при большой тщательности и чистотѣ выполненія, достигалъ подлинно-живописнаго эффекта; равно замѣчательный и въ гравированіи и въ радировкѣ, онъ достоинъ занять мѣсто на ряду иногда съ Эделинкомъ, иногда съ Рембрандтомъ. Далѣе идетъ Іоаннъ Георгъ Вилле (1717—1808), отличавшійся особенно въ выработкѣ технической стороны, не безъ излишняго къ ней однако пристрастія. Ученикъ его, Іоаннъ Готгардъ фон' Мюллеръ (1747—1830), соединялъ съ тѣми же преимуществами гораздо болѣе геніальности въ замыслѣ; тогда какъ другой ученикъ Вилле, Шмуцеръ, довелъ одностороннюю его манеру до преувеличенья. Г. Г. фон' Мюллеръ былъ отецъ Христіана Фридриха Мюллера (1783—1816), знаменитаго гравёра Рафаэлевой Сикстинской Мадонны.

Въ Италіи, какъ уже было замѣчено, подконецъ 16-го вѣка очень полюбилась вытравная́ гравировка. То же продолжалось и въ 17-мъ столѣтіи; особенно пускали ее въ ходъ члены семьи Караччи и многочисленные ихъ ученики. Однакожь въ противоположность къ этой легкой техникѣ, Агостино Караччи основалъ въ то же время настоящую гравюрную школу, которая съумѣла усвоить себѣ плоды опыта нидерландской школы того времени и самостоятельно выработать способъ энергической передачи формъ. Самымъ рѣшительнымъ образомъ, но въ болѣе свободной обдѣлкѣ, установилъ это направленіе Піэтро Санти Бартоли (1635—1700), избиравшій предметомъ для своихъ изображеній преимущественно пластическіе памятники древности. Изъ послѣдователей этого художника должно въ особенности привесть братьевъ Піэтро и Фарао Аквила. Геніальныя радировки оставили по себѣ Гвидо Рени, Симо́не да-Пезаро и др., также еще нѣсколько позднѣйшіе Венеціанцы, особенно Антоніо Канале, Джов. Бат. и Домен. Тьеполо и т. д. — Значительнѣйшія явленія въ области итальянской гравировки представляетъ намъ 18-е столѣтіе. Гравёры обратились теперь съ особенной любовью къ мастерскимъ созданіямъ старыхъ итальянскихъ живописцевъ и, воспроизводя ихъ, достигли для своей отрасли искусства тѣхъ же преимуществъ, какими отличались достопамятные образцы. Стремленіе къ грандіозному, гармонически-живописному эффекту выработалось у нихъ до удивительной законченности. Первый значительный мастеръ, давшій ходъ этому стремленію, былъ Доменико Кунего (1725—1794). По его стопамъ шелъ съ обширнѣйшимъ успѣхомъ Джованни Вольпато (1738—1803). Ученику послѣдняго, Рафаэлю Моргену (1758—1833), суждено было достигнуть вполнѣ выработаннаго мастерства.*

* Французы считаютъ и Вольпато и Моргена монотонными гравёрами, которые, не проникаясь характеромъ своихъ образцовъ, всюду вносятъ одну и ту же блестяще-вялую манеру, приходится ли имъ передать Пуссена, или Корреджіо, все равно.

На ряду съ Моргеномъ развернулось много другихъ талантовъ, также имѣющихъ право на величайшій почетъ: Джов. Фоло, Піэтро Беттелини, Піэтро Андерлони, Джовита Гаравалья, Піэтро Фонтана и т. д.

Живая дѣятельность по части гравировки обнаруживается въ 18-мъ столѣтіи и у Англичанъ; только здѣсь вообще болѣе замѣтно желаніе щегольнуть блистательною техникой, нежели проникнуть въ сущность сюжета. Самымъ благороднымъ и сдержаннымъ изъ англійскихъ гравёровъ былъ Робертъ Стренджъ (1723—1792), который, при нѣжности своей обдѣлки, оказался наиболѣе способнымъ воспроизводить Тиціановы композиціи. Обокъ съ нимъ стоялъ Франческо Бартолоцци (1730—1813), иноземецъ, трудившійся однакожъ преимущественно въ Англіи, таланливый въ вытравныхъ гравюрахъ, но оказавшій вредное вліяніе слишкомъ обширнымъ и одностороннимъ введеніемъ мягкаго пунктирнаго пріема. Другіе, какъ наприм. Вильямъ Шарпсъ (род. въ 1746), старались поднять смѣло и эффектно линейную манеру; а нѣкоторые, наприм. Чарлзъ Та́унли (род. въ 1746), и особенно Ричардъ Эрломъ (1728—1794), выработали по преимуществу нѣжный подскобно́й пріемъ, меццотинтъ. Важную заслугу англійской гравюрной школы составляетъ въ высшей степени эффектная обдѣлка пейзажныхъ изображеній; однимъ изъ отличнѣйшихъ мастеровъ по этой части былъ Вильямъ Вуллетъ (род. въ 1735).

Высокая разработка, до какой дошло гравировальное искусство въ теченіе 18-го столѣтія, ведетъ отчасти непосредственно къ подробностямъ художественнаго развитія настоящей эпохи. Съ этой стороны рѣшительное значенье имѣли въ особенности стремленія итальянскихъ гравёровъ, успѣвшихъ снова ввести въ житейскій обиходъ великія созданія живописи 16-го столѣтія.

ГЛАВА ОСЬМАЯ.

ВЗГЛЯДЪ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТРЕМЛЕНІЯ НАСТОЯЩЕЙ ЭПОХИ. [1]

Съ исходомъ 18-го столѣтія началась обновленная опять дѣятельность въ цѣлой сферѣ искусства,—яркій отблескъ тѣхъ движеній, которыя такъ сильно измѣнили весь внутренній бытъ европейскихъ народовъ, которыя такъ глубоко проникли въ души и умы, которыя вызвали не только новую жизнь въ наукѣ, но и совсѣмъ новое чувство бытія, личнаго человѣческаго значенія. То, что̀ началось въ 15-мъ столѣтіи и достигло въ 16-мъ пышнаго расцвѣта, а за тѣмъ вскорѣ пришло къ распаденію; то самое, за что̀ съ обновленными силами взялись-было въ 17-мъ, что̀ разработали до самобытныхъ результатовъ и потомъ опять должны были бросить; то же самое, только видоизмѣнившееся, стремленіе предстаетъ намъ и въ художественныхъ созданіяхъ настоящей эпохи. Наступилъ новѣйшій еще періодъ того искусства, которое прозвали мы новымъ вообще; несмѣтное число произведеній, по большей части характеристически-разнящихся съ прежними, много чрезвычайно цѣнныхъ по себѣ вещей, служатъ яснымъ доказательствомъ той истины, что и эта эпоха имѣетъ полное право на своеобразное значеніе. Но, хотя прошло уже гораздо за полвѣка съ тѣхъ поръ что она началась, мы все еще не въ состояніи произнести полнаго и рѣшительнаго приговора насчетъ художественныхъ стремленій новѣйшаго времени; мы вѣдь еще не знаемъ, достигли ли они своей цѣли, или же какъ далеко она впереди; мы стоимъ въ самой сутолокѣ разнодѣйственныхъ силъ, столько же ошеломляющей зрителя, сколько и возбуждающей въ немъ радостнаго участья; у насъ нѣтъ еще той отдаленной, свободной точки зрѣнія, откуда бы оглянуть всю эту пеструю суетню, отдѣлить существенное и знаменательное отъ того, что̀ одиночно и случайно, оцѣнить совокупный вѣсъ цѣлаго и опредѣлить относительно къ нему значеніе частей. Вотъ почему мы и не отважимся свести въ одну общую, замкнутую въ себѣ картину художественныя стремленья настоящаго; а войдти въ ближайшій разборъ отдѣльныхъ произведеній въ частности, не дозволяетъ уже и самая цѣль этого руководства.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 102—136.

Тѣмъ не менѣе, состояніе современнаго искусства даетъ намъ по крайней мѣрѣ случай къ нѣсколькимъ общимъ замѣчаніямъ, которыя хоть отчасти укажутъ на характеристическія разности нынѣшнихъ его стремленій сравнительно съ прежними.

Начать съ того, что участіе, принимаемое теперь европейскими народами въ художественныхъ интересахъ, существенно разнится отъ того, какое обнаруживалось при прежнихъ условіяхъ. Италія, которую въ теченіе вѣковъ признавали владычицей и наставницей въ сферѣ художественнаго творчества, глубоко низошла теперь съ той завидной высоты, и развѣ одиночныя только явленія еще предстаютъ намъ здѣсь въ видѣ отголосковъ прошлой славной эпохи. На нее первую отрадно повѣялъ духъ новаго времени, но она насильно его подавила и съ нимъ вмѣстѣ оттолкнула отъ себя зародышъ новой жизни, а старая блекла между тѣмъ отъ немощи, будто неспособная уже ни къ какому больше обновленью. Наступитъ ли оно, и какое именно, вслѣдствіе новѣйшаго пробужденія народнаго духа въ Италіи, мы этого еще не знаемъ. То же было и съ Испаніей; здѣсь также началось недавно бурное возрожденіе, но плодовъ его и здѣсь надо ждать только въ будущемъ. Франція и Германія, напротивъ,—тѣ края, которымъ, какъ бы по преимуществу, принадлежитъ новая жизнь искусства; блистательнѣй, казистѣе навидъ, отчасти и объемистѣй, развернулась она во Франціи; скромнѣй и проще, но зато съ болѣе глубокимъ и чистымъ чувствомъ — въ Германіи. Бельгія, хоть и не теряя изъ виду старой національной манеры, примыкаетъ ближе къ Франціи; Голландія не безуспѣшно вновь пошла путемъ, котораго держались предки. Въ Англіи выступило не мало художественныхъ силъ, отчасти и значительныхъ, и своеобразныхъ; но совокупную дѣятельность ихъ все-таки не льзя сравнить съ тѣмъ, что́ дѣлается во Франціи и въ Германіи. Еще меньше идетъ здѣсь въ сравненіе то художественное стремленье, которое пробудилось въ скандинавскихъ и славянскихъ краяхъ, хотя и отсюда вышли уже художественныя созданія, отчасти замѣчательныя въ высшей степени.

Потомъ, мы по крайней мѣрѣ на столько отошли отъ первыхъ началъ новѣйшаго искусства, что и въ немъ уже можемъ распознать нѣсколько особыхъ степеней развитія. Въ послѣдовательномъ порядкѣ этихъ степеней находимъ мы извѣстную внутреннюю необходимость, которая, наравнѣ съ разными мастерскими произведеніями въ отдѣльномъ ихъ значеніи, можетъ служить намъ порукою за самостоятельную цѣнность настоящей эпохи.

Первою ступенью этого развитія слѣдуетъ намъ, кажется, признать нѣкоторыя, хотя отчасти и одиночныя стремленія, появлявшіяся преимущественно въ 18-мъ еще вѣкѣ, начиная съ середины его до конца. Это именно такія стремленія, въ которыхъ высказывается начало простой и вполнѣ безоглядной естественности, весьма удачно противодѣйствующей преобладавшему тогда господству условной насквозь манеры. Мы встрѣчаемъ ихъ особенно въ Германіи, и главнымъ ихъ гнѣздомъ былъ, повидимому, Берлинъ. По живописи должно указать съ этой стороны на радированныя гравюрки Д. Ходовецкаго (1726—1801), чрезвычайно привлекательныя

своей неподражаемой наивностью; по ваянію — на разныя портретныя статуи I. Г. Шадова (род. въ 1764).[1] Архитектура обнаруживаетъ такое же стремленіе въ извѣстной простотѣ общаго плана, старающагося избѣгнуть всѣхъ ненужныхъ прикрасъ, имѣющаго больше въ виду одни ближайшія условія конструкціи и бьющаго главнымъ образомъ на спокойно-гармоническую эффектность массъ. Небольшія постройки такого рода нерѣдко попадаются въ Берлинѣ и его окрестностяхъ; а въ качествѣ обширнѣйшаго, но вмѣстѣ уже и болѣе виднаго вообще зданія, должно привести берлинскій монетный дворъ, возведенный Г. Гентцемъ подконецъ 18-го столѣтія.

Но одновременно являются и другія, несравненно болѣе объемчивыя стремленія, въ которыхъ мы видимъ вторую ступень развитія нынѣшняго искусства. Это именно тѣ, которыя опираются на новое, глубочайшее противъ прежняго изученіе антика, и благодаря которымъ искусство добыло себѣ очищенный, безподмѣсный стиль. Могучимъ глашатаемъ этихъ стремленій предшествовалъ имъ Іоаннъ Винкельманъ (1717—1768); современники удивлялись его пророчески-вдохновенному слову, но возродить его въ живомъ творчествѣ суждено было только слѣдующему поколѣнію. За научными, теоретическими его разысканьями двинулись изслѣдованія самыхъ памятниковъ Греціи; и то, что́ онъ по большей части могъ только предчувствовать, предстало въ нихъ непосредственному созерцанью. Со времени Стюарта и Реветта усердно принялись за съемку и измѣреніе древнихъ греческихъ построекъ; потомъ (особенно лордомъ Эльгиномъ) вывезены были въ музеи западной Европы цѣлыя сокровища греческихъ скульптуръ, и повсемѣстно распространились въ гипсовыхъ слѣпкахъ. — Такъ, что́ касается вопервыхъ архитектуры, отъ преузорчатаго стиля рококо воротились опять къ чистымъ классическимъ формамъ; правда, что отчасти, особенно Французы, приняли ихъ сначала въ римской еще оболочкѣ; отчасти, какъ наприм. въ иныхъ англійскихъ постройкахъ, явилось прямое подражаніе греческимъ образцамъ; отчасти, наконецъ, усвоивали ихъ себѣ и такъ, что старались въ греческомъ же духѣ создать что-нибудь новое. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи замѣчательныя вещи произвела Германія; и преимущественно постройки К. Шинкеля (1781—1841), именно: Оперный театръ, Музей, Новая Гауптвахта въ Берлинѣ, планы Оріанды въ Крыму и т. д., впервые обнаруживаютъ опять такое чистое сознаніе классической формаціи, какого не найдти нигдѣ во всѣхъ прочихъ памятникахъ новаго искусства.[2] Къ Шинкелю примыкаетъ, въ его особенно направленіи, Персіусъ, Штракъ, Золлеръ, Штюлеръ, по отрасли частныхъ построекъ Хитцигъ и Кноблаухъ, а также брауншвейгскій уроженецъ Отмеръ.[3] Съ ме́ньшею самобытностью и болѣе какъ классическій эклектикъ обратился Лео Фон' Кленце въ главныхъ своихъ постройкахъ, Вальгаллѣ въ Регенсбургѣ, Глиптотекѣ, Храмѣ Славы, Вратахъ Побѣды и Пропилеяхъ въ Мюнхенѣ, къ античнымъ формамъ, а въ другихъ зданіяхъ, каковы Пинакотека и Королевскій дворецъ тамъ же, подражалъ образцамъ лучшей

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 103. — [2] Тамъ же, рис. 102 и 107. — [3] Тамъ же, рис. 107 и 108.

поры Возрожденія. [1] Вольнѣе, геніальнѣе и разнообразнѣе усвоилъ себѣ Земперъ въ дрезденскихъ театрѣ и музеѣ стиль Возрожденія въ смыслѣ нынѣшняго нашего познанія античнаго искусства и придалъ ему полножизненное развитіе. [2] Подобнымъ же путемъ идетъ и штуттгартская архитектура, гдѣ трудился классически-образованный фон' Цантъ, нашедшій себѣ свободныхъ послѣдователей въ Лейнсѣ и Эгле. Въ Дармштадтѣ и Майнцѣ достопочтенный художникъ Г. Моллеръ возвелъ нѣсколько истинно-хорошихъ построекъ, простого, строго-классическаго стиля; [3] Лавесъ въ Ганноверѣ — ограниченный немножко классикъ. Во Франціи школа значительнаго художника Персьè отличилась искуснымъ примкновеніемъ къ классической архитектурѣ и къ благороднѣйшимъ образцамъ эпохи Возрожденья. Главными представителями этого направленія являются Гитторфъ, Дюбанъ, Фонтенъ, Норманъ и др. [4]

Въ ваяніи рѣшительно-классическій способъ обдѣлки впервые выступаетъ у Итальянца А. Кановы (1757—1822); однакожь онъ стоитъ еще на грани между маньеризмомъ 18-го столѣтія и стремленіемъ къ благороднѣйшей формаціи. Другіе, преимущественно французскіе ваятели этого направленія (какъ наприм. Шодè, 1763—1712), дошли, отчасти не безъ сильнаго вліянія со стороны Кановы, только до внѣшняго усвоенія античныхъ пластическихъ мотивовъ. [5] Тонкое чувство естественной правды, особенно въ женскихъ формахъ и въ портретныхъ статуяхъ, обнаружилъ Даннекеръ въ Штутгартѣ (1758—1841). Въ сродственномъ этому ноправленіи отличились шведскіе ваятели Сергель (1740—1814), Бюстрёмъ и Фогельбергъ. Какъ представитель классическаго воззрѣнія, замѣчателенъ также и Берлинецъ Фридрихъ Тикъ. Но выше всѣхъ своихъ современниковъ стоитъ Датчанинъ Б. Торвальдсенъ (1770—1844), съумѣвшій вполнѣ усвоить себѣ благородство и цѣломудренность лучшихъ греческихъ образцовъ и перелить ихъ съ истинной геніальностью, съ глубокимъ, задушевнымъ чувствомъ, въ совсѣмъ новыя и своеобразныя созданія.

Въ живописи подражающій антику стиль нашелъ себѣ сначала самаго блестящаго представителя въ лицѣ Француза Ж. Л. Давида (1748—1825), [6] къ которому примкнула цѣлая масса учениковъ и послѣдователей, каковы Жерàръ, Гро, Жиродè, Герèнъ и др.; но ихъ и его работы не свободны отъ манерности и внѣшняго театрализма. Болѣе близкое пониманіе антика обнаружилъ граціозно-мягкій П. П. Прюдонъ (1758—1823) и умершій слишкомъ рано высокодаровитый Т. Жерикò, который принадлежитъ уже исходу этого періода. Многіе изъ значительнѣйшихъ учениковъ Давида обратились къ другой манерѣ, о которой рѣчь будетъ далѣе. Не такъ казисты, но зато выработаны съ бóльшимъ благородствомъ и съ чистѣйшимъ чувствомъ красоты, картины нѣкоторыхъ нѣмецкихъ художниковъ, особенно произведенія А. І. Карстена (1754—1798), къ которому примыкаютъ

[1] Denkm. d. Kunst, рис. 109. — [2] Тамъ же, р. 110. — [3] Тамъ же, р. 110. — [4] Тамъ же, р. 112. — [5] Для этихъ и для непосредственно слѣдующихъ за ними скульпторовъ см. Denkm. d. Kunst, рис. 103. — [6] Тамъ же, рис. 104.

Э. Вехтеръ, Г. Шикъ и др. [1] Сюда же, по своему поэтическому значенью, принадлежатъ эскизы Шинкеля по части исторической живописи.

Третья ступень новѣйшаго искусства развилась въ отпоръ тому холодному, по односторонности, художественному взгляду, какой слишкомъ часто порождался вышесказаннымъ античнымъ направленіемъ. Въ противоположность этому формальному стремленью повернули къ лучшей порѣ романтическаго періода; старались совершенно погрузиться въ задушевность того времени и изъ глубины ея дойдти потомъ до внутренно-знаменательнѣйшихъ художественныхъ формъ. Тутъ также не обошлось безъ разныхъ одностороннихъ попытокъ и произведеній; да притомъ это направленіе оставалось въ тѣсномъ сравнительно кругу (вырабатываясь сплошь почти только нѣмецкими художниками) и было очень кратковременно, ограничившись вторымъ и третьимъ десятилѣтіемъ нынѣшняго вѣка; тѣмъ не менѣе стремленіе такого рода не могло не оставить по себѣ многодѣйственныхъ слѣдовъ. — Въ архитектурѣ должно привести здѣсь вопервыхъ поворотъ къ готическому стилю. Этотъ вновь воскрешенный готизмъ особенно распространился тогда въ Англіи, гдѣ вообще между Средними Вѣками и новымъ временемъ не легло такой рѣзкой межи, какъ въ другихъ странахъ западной Европы; здѣсь часто удачно примѣняли его къ свѣтскимъ зданіямъ (которыя впрочемъ и сами по себѣ допускаютъ готику вѣдь только условнымъ образомъ). [2] Во Франціи Лассюсъ и Віолле-Дюкъ явились таланливыми представителями этого направленія; но оно выступило тамъ не безъ примѣси полемической тенденціи, перенесенной въ художественную сферу. Въ Германіи возведены разные немаловажные монументы готическаго стиля, въ которыхъ однакожь, съ одной стороны, замѣтно больше усвоеніе только его внѣшностей, а съ другой — явное преобразованіе его въ духѣ классическихъ формъ (прямо ему противоположномъ). [3] Нѣкоторые изъ нѣмецкихъ архитекторовъ стали недавно употреблять романскій стиль на мѣсто готическаго. Всего таланливѣе и успѣшнѣе сдѣлалъ это Эйзенлоръ во многихъ общественныхъ постройкахъ баденскаго великаго герцогства, особенно въ высокихъ сооруженіяхъ при желѣзной дорогѣ. Гюбшъ, развернувшій обширную дѣятельность въ Карльсруэ и другихъ мѣстахъ, нѣсколько черствѣе; притомъ стремленіе къ новымъ, небывалымъ формамъ часто увлекаетъ его къ неизящному. [4] Въ этомъ смыслѣ всего болѣе повліялъ Фр. Гертнеръ своими многочисленными постройками въ Мюнхенѣ, гдѣ, при удачномъ общемъ эффектѣ, поражаетъ недостатокъ тонкаго и благороднаго даже чувства въ обработкѣ подробностей. [5] Направленіе Гертнеровой школы, съ разными значительными отмѣнами, которыя обѣщаютъ отчасти благоуспѣшное и живое движеніе впередъ, распространилось, за послѣдніе годы, особенно въ Вѣнѣ [6] и Ганноверѣ. — То, что́ сдѣлано въ этомъ направленіи по скульптурной части, имѣетъ вообще гораздо меньше значенія. Несравненно важнѣе живописныя работы, и въ особенности тѣ, гдѣ художественный взглядъ готическаго періода является разработаннымъ по требованіямъ болѣе развитаго искусства.

[1] Denkm. d. Kunst, рис. 105. — [2] Тамъ же, рис. 112. — [3] Тамъ же, р. 102, 107, 109, 111. — [4] Тамъ же, р. 110. — [5] Тамъ же, р. 109. — [6] Тамъ же, р. 111.

Значительнѣйшимъ мастеромъ, рѣшительно державшимся такого направленія, должно назвать Овербека. [1] На ряду съ нимъ, какъ представители той же самой идеи, заслуживаютъ упоминанія, въ Германіи: Филиппъ Вейтъ, Іосифъ Фюрихъ, Штейнле, Генрихъ Гессъ; [2] во Франціи: благородный Ипполитъ Фландренъ, рано умершій В. Орсель и Перенъ. Изъ числа художниковъ, старающихся примирить религіозную живопись со вполнѣ естественною выработкою тѣлесной формы, къ значительнѣйшимъ принадлежитъ Э. Дегеръ, [3] расписавшій Аполлинаріевскую церковь близъ Ремагена. Слѣдуетъ также указать здѣсь на Штраудольфа (живописныя работы въ шпейерскомъ соборѣ) и потомъ на Юлія Шнорра фон' Карольсфельда за его многочисленныя и богатыя красотами картины къ библіи.

За этими различными ступенями художественнаго развитія послѣдовало наконецъ то состояніе искусства, которое всего ближе къ нашему собственно времени и котораго своеобразность намъ поэтому всего труднѣе обсудить. У иныхъ мастеровъ для насъ ясно, какъ направленіе ихъ выработалось изъ той или другой предъидущей ступени; другіе предстаютъ намъ, повидимому, въ совершенной свободѣ и независимости. Вообще можно сказать, что примкновеніе къ моментамъ развитія прежнихъ эпохъ не считается уже вовсе обязательнымъ, что искусство хочетъ опять быть свободнымъ и совершеннолѣтнимъ (вышедшимъ изъ-подъ всякой опеки). — Съ значительнымъ, правда, ограниченіемъ относится это напримѣръ къ архитектурѣ; здѣсь видимъ мы на первыхъ порахъ весьма отрывочные лишь намеки на бо́льшую знаменательность въ будущемъ. Кажется однако, что помянутое нами усвоеніе романскаго стиля (разумѣется, не въ видѣ чистаго подражанія) можетъ повести къ дальнѣйшимъ и своеобразнымъ результатамъ, не несовмѣстнымъ съ условіями нынѣшняго быторазвитія. Потомъ — насколько мнѣ извѣстны послѣднія архитектурныя попытки — въ нѣкоторыхъ невыполненныхъ планахъ церквей, проектированныхъ Шинкелемъ, [4] нахожу я особенно такую разработку арочныхъ и сводчатыхъ построекъ, которой не льзя не признать вполнѣ своеобразною и чрезвычайно подходящею къ нынѣшнему настроенію художественнаго чувства. То же должно сказать о замысловатой и вмѣстѣ граціозной архитектонической системѣ, какую примѣнилъ онъ къ фасаду Строительной Школы въ Берлинѣ. [5] Вообще надо здѣсь указать на замѣтное повсюду движеніе къ естественному преобразованію строительнаго искусства путемъ здравомысленнѣйшей конструкціи, — движеніе, которое заявляетъ себя отбросомъ всего пестраго набора прикрасъ и вычуровъ штукатурной отдѣлки, невиданнымъ прежде оживленіемъ и характерною разработкой туземнаго матерьяла — кирпича (впервые и преимущественно отличился этимъ Шинкель), наконецъ художественою обформкою новыхъ строевыхъ элементовъ, главное — входящаго теперь въ та-

[1] Denkm. d. Kunst, рис. 106 и 119. — [2] Тамъ же, р. 119. — [3] Тамъ же, р. 1 2. — [4] Въ пятнадцатой и шестнадцатой тетради Шинкелевыхъ проектовъ. — Сравни впрочемъ статью Куглера: K. F. Schinkel; eine Characteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. — [5] Denkm. d. Kunst, рис. 108, фиг. 1—3.

кое обширное употребленіе желѣза (особенно, и съ большимъ успѣхомъ, у Французовъ).

Въ скульптурѣ, обокъ съ тѣмъ полнымъ мысли классическимъ направленіемъ, котораго высшій представитель былъ Торвальдсенъ и котораго все еще держится предпочтительно или даже исключительно цѣлый рядъ даровитыхъ художниковъ, каковы Итальянецъ Тенерани, Англичанинъ Гибсонъ, Нѣмецъ Штейнгёйзеръ, Голландецъ Кессельсъ, Сѣвероамериканецъ Крофордъ и др., заявляетъ себя въ особенности другое направленіе, которое всего лучше бы назвать историческимъ, такъ-какъ, преимущественно въ памятникахъ знаменитыхъ личностей, изображаетъ оно индивидуальную жизнь съ полною естественною свободой и вмѣстѣ съ благородно-сдержанною стилистикой. Главнымъ представителемъ этого направленія былъ первый мастеръ новой берлинской школы Хр. Раухъ (1777—1857), который, въ идеальныхъ фигурахъ своихъ Побѣдъ, своего молящагося Моисея и т. д., правда умѣетъ совершенно войдти въ духъ классической обдѣлки, но который мастерски провелъ новое это направленіе особенно въ статуяхъ полководцевъ, въ памятникѣ Фридриху Великому и въ статуѣ Таэра. [1] Къ нему примыкаетъ, впереди всѣхъ, геніальный, необыкновенно чуткій Эрнстъ Ритчель (1804—1861), [2] который въ своей статуѣ Лессинга для Бра́уншвейга, въ своемъ памятникѣ Шиллеру и Гёте для Веймара, въ своей статуѣ Карла Маріи фон' Вебера для Дрездена и своемъ Лютеровскомъ монументѣ для Вормса, особенно въ фигурѣ самого великаго реформатора, которую еще удалось ему додѣлать собственноручно, выставилъ неподражаемо-благородные образцы полножизненныхъ, полнохарактерныхъ, но въ то же время стилистически-законченныхъ и проникнутыхъ историческимъ духомъ портретныхъ статуй. Съ нене́ньшимъ искусствомъ творилъ онъ идеальныя созданія въ классически-чистой формѣ, какъ доказываютъ многочисленныя его изваянія для театра и музея въ Дрезденѣ и и для Опернаго театра въ Берлинѣ; наконецъ въ своей Піэта̀, сработанной для Сансуси, близъ Потсдама, онъ успѣлъ сочетать благородство высокой законченности формъ со всей задушевностью христіанскаго чувства и настроенія. Въ ряду всѣхъ другихъ учениковъ и послѣдователей Рауха [3] первое мѣсто занимаетъ Фр. Драке, энергическій, многосторонне-одаренный мастеръ (его памятники: Фридриху Вильгельму III-му въ Звѣринцѣ, близъ Берлина, князю Путбусу на остр. Рюгенѣ, курфиршту Фридриху Мудрому въ Іенѣ; его мраморная группа на берлинскомъ за́мковомъ мосту и др.); далѣе, идутъ: Шифельбейнъ, Блезеръ, Альбертъ Вольфъ, А. Фишеръ, Афингеръ и, какъ ваятели животныхъ, В. Вольфъ и А. Киссъ (группа Амазонокъ передъ берлинскимъ музеемъ и разныя конныя статуи, послѣднія, при всей натуралистической тонкости, правда безъ монументальной постановки). Въ противень описанному направленію заявилъ себя, въ лицѣ богатаго фантазіей Л. фон' Шванталера (1802—1848) [2] въ Мюнхенѣ, тотъ болѣе романтично-идеальный взглядъ,

[1] Denkm. d. Kunst, p. 113, фиг. 5—8. — [2] Тамъ же, рис. 114, фиг. 3 и 4; рис. 117, фиг. 1. — [3] Тамъ же, рис. 113 и 114. — [4] Тамъ же, рис. 115.

который въ колосальной мюнхенской Баваріи, въ Валгаллѣ близъ Регенсбурга, а также и въ рельефахъ тамошней Глиптотеки и Королевскаго дворца, выступаетъ съ полной творческой силою, хотя по большой части и съ отсутствіемъ болѣе утонченной, полножизненной разработки. Къ этому направленью примыкаютъ въ Дрезденѣ пылкій, энергичный Эрнстъ Генель, въ Берлинѣ — очень даровитый также Г. Гейдель, въ самомъ Мюнхенѣ — Виндманъ и Бруггеръ, а въ Вѣнѣ — Ферн корнъ. — Во Франціи [1] классическое направленіе нашло себѣ главнѣйшаго представителя въ лицѣ Бозіо, къ которому примыкаетъ много таланливыхъ учениковъ, какъ наприм. Дюрѐ и др. То же направленіе поддерживалъ Рюдъ съ благороднымъ чувствомъ естественности и высокимъ дарованіемъ, тогда какъ Женевецъ Жамъ Прадьѐ развилъ его со стороны чуть не преутонченно-щегольской обдѣлки, а Клезингеръ (по французскому произношенію — Клезенжé) старался соединить съ этимъ болѣе страстные аффекты. Изображенію индивидуальной жизни во всей характеристической ея рѣзкости преимущественно отдался энергическій Давидъ, родомъ изъ Анжера; въ монументальныхъ произведеніяхъ (по фронтону Пантеона) онъ правда часто доходитъ до натуралистическихъ крайностей, но во множествѣ портретныхъ изваяній развиваетъ дивную полноту жизни и души. То же самое значеніе для царства животныхъ имѣетъ превосходный подлинно ваятель Бари́ (Barye), одинъ изъ первыхъ въ этомъ родѣ мастеровъ по естественности, тонкости и самоувѣренности рѣзца въ исполненьи.

Разнообразнѣйшая жизнь открывается намъ въ сферѣ живописи. [2] Самымъ дѣятельнымъ и благоуспѣшнымъ участіемъ пользуются какъ историческій родъ ея, и притомъ въ очень обширныхъ иногда произведеніяхъ, такъ и различные виды кабинетной живописи, въ многочисленнѣйшихъ еще подраздѣленіемъ чѣмъ у нидерландскихъ кабинетныхъ живописцевъ 17-го вѣка. При этомъ, отдѣльныя направленія, какъ во взглядѣ и замыслѣ, такъ и въ исполненіи, даже въ самыхъ коренныхъ основахъ всего художественнаго творчества, расходятся между собой такъ далеко, что здѣсь встрѣчаемъ мы представителей всѣхъ возможныхъ ступеней и оттѣнковъ, лежащихъ между двумя крайними противоположностями. Мы говорили уже прежде о тѣхъ строго-религіозныхъ мастерахъ, которые только и видятъ спасеніе искусству въ томъ, если оно примкнетъ къ средневѣковому взгляду. Съ ними обокъ стоитъ группа серьёзныхъ и глубокихъ художниковъ, которая отличается стремленіемъ къ величавому стилистическому замыслу. Она бьетъ на мыслеобильныя, вдумчивыя композиціи, на благородство контурныхъ линій и на торжественный риѳмъ группировки, соединяя съ этимъ рѣшительно-пластическое формоозначеніе въ смыслѣ антика и римской школы 16-го столѣтія. При этомъ надо однако сознаться, что и лучшіе изъ этихъ мастеровъ далеко не такъ умѣютъ владѣть красками, какъ владѣли ими не только уже Рафаэль, но и какъ Микельа́нджело. Важнѣйшій между ними Петръ фон' Корнеліусъ, [3] не первый живописецъ, но конечно первый художникъ нашего

[1] Denkm. d. Kunst, рис. 118. — [2] Тамъ же, рис. 119—136. — [3] Тамъ же, рис. 106, фиг. 2, и рис. 119, фиг. 2.

времени. Вызванный королемъ Лудовикомъ баварскимъ въ Мюнхенъ, онъ создалъ тамъ съ 1825-го года тѣ обширные циклы фресокъ въ Глиптотекѣ, въ Пинакотекѣ и въ церкви св. Лудовика, гдѣ обнаружилъ равно величавый художественный взглядъ на кругъ античныхъ, такъ же какъ и христіанскихъ идеаловъ. Сюда же примыкаютъ начертанные еще смѣлѣе и энергичнѣе эскизы фресокъ для предположенныхъ Фридрихомъ Вильгельмомъ IV-мъ королевскихъ гробницъ въ Берлинѣ. Глубиной и силой однороднаго стремленія всѣхъ ближе къ великому мастеру былъ рано умершій А. Ретель. [1] (Фрески въ ахенской городской думѣ, эскизы къ походу Аннибала и проч.). Въ Мюнхенѣ, вмѣстѣ съ Корнеліусомъ (и съ прежденазваннымъ церковнымъ живописцемъ Г. Гессомъ) особенно трудился Ю. Шнорръ фон' Карольсфельдъ; [2] обширныя его фрески въ королевскомъ дворцѣ представляютъ смѣло выполненную исторію Нибелунговъ, Карла Великаго и Фридриха Барбароссы. Къ этой мюнхенской группѣ, у которой впрочемъ стремленіе къ величію и страстности переходитъ иногда въ мишурность и пустоту, принадлежитъ также Вюртембергецъ фон' Гегенбауръ, [3] который въ штуттгартскомъ дворцѣ написалъ рядъ фресокъ изъ вюртембергской исторіи и развернулъ при этомъ такой блескъ и силу колорита, какихъ не достигъ, кромѣ его, ни одинъ художникъ въ Германіи. Изъ учениковъ Корнеліуса единственно лишь В. фон' Каульбахъ [4] пріобрѣлъ самостоятельное значеніе своими полными фантазіи и щегольскими композиціями въ сѣняхъ новаго музея въ Берлинѣ, и еще болѣе своими сатирическими иллюстраціями къ Гётеву Рейнеке Лису. Строго-пластическаго, полуантичнаго направленья держится Бонавентура Дженелли, [5] прежде работавшій въ Мюнхенѣ, а затѣмъ переселившійся въ Веймаръ, тогда какъ Морицъ фон' Швиндъ, [6] съ подобнымъ же стремленіемъ къ классическому благородству формы соединяетъ романтическое содержаніе; ему меньше удаются большія монументальныя работы (Галерея искусствъ въ Карльсруэ и отчасти фрески въ Вартбургѣ), чѣмъ не такъ обширныя картины изъ нѣмецкихъ сагъ и легендъ (безподобная акварель изъ сказки о семи вóронахъ и картины изъ житія св. Елисаветы въ Вартбургѣ). — Во Франціи [7] живописецъ Энгръ былъ однимъ значительнымъ представителемъ этого строго-классическаго направленія, которое однакожь мѣтило тамъ болѣе на внѣшнюю представительность (апоѳеоза Гомера и проч.), нежели на внутреннее богатство мысли.

И у Французовъ произошелъ гораздо болѣе общій поворотъ къ романтикѣ, съ которымъ тамъ соединилось энергическое изученіе колорита, въ малѣйшихъ его подробностяхъ. Важнѣйшимъ въ этомъ направленіи художникомъ явился Леопольдъ Робѐръ, чьи жанровыя картины южнонароднаго быта доходятъ до высоты историческаго пониманія. Вслѣдъ за нимъ должно назвать Штёйбена, Шнетца и, въ особенности, — благороднаго, выразительнаго, хотя чуть не слишкомъ элегически-сантиментальнаго Ари Шеф-

[1] Denkm. d. Kunst, рис. 122, фиг. 4. — [2] Тамъ же, рис. 106, фиг. 4; рис. 119, фиг. 4. — [3] Тамъ же, рис. 128, фиг. 3. — [4] Тамъ же, рис. 125, фиг. 1 и 2. — [5] Тамъ жа, рис. 125, фиг. 3. — [6] Тамъ же, рис. 125, фиг. 4 и 5. — [7] Тамъ же, рис. 129 и 130.

фера. Насильственнѣе, безъ всякой уже сдержки и даже можно-сказать необузданно реакція противъ классическаго направленія пробиваетъ себѣ путь въ лицѣ Эжена Делакруà, который своими страстными, смѣло-подвижными картинами содѣйствовалъ торжеству и школы колористовъ, и вмѣстѣ отъявленнаго реализма вообще. Съ тѣхъ поръ французская живопись почти исключительно отдалась разработкѣ этой стороны творчества, что̀, не безъ рѣзкой впрочемъ односторонности и не безъ многихъ очевидныхъ заблужденій, и доставило ей блистательнѣйшій успѣхъ. Въ то же самое время смыслъ художниковъ повернулъ къ возможно-сильному изображенію историческихъ событій, стараясь онаглядить въ интересныхъ образахъ достославныя дѣла французскаго народа. Постоянную навремя пищу доставило этому стремленію при Лудовикѣ Филиппѣ основаніе версальской исторической галереи, гдѣ тысячи очень разноцѣнныхъ конечно картинъ передаютъ великіе подвиги «великой націи». Нѣтъ спору, что этимъ выиграно не мало, и что искусство тѣсно соединилось съ дѣйствительной жизнію и съ исторіей народа; но съ другой стороны не льзя отвергнуть и того, что задача въ смыслѣ превознесенія «шумной славы», gloire, понята была слишкомъ внѣшнимъ образомъ, и въ результатѣ вышли почти только одни изображенія блестящихъ церемоній или побоищъ. Какъ ни удивительны созданія кисти Ораса Вернè въ его знаменитыхъ гигантскихъ картинахъ войны въ Африкѣ, надо однакоже сказать, что глубокое участіе къ нимъ скоро притупляется и въ концѣ концовъ умъ и сердце ровно ни чего изъ нихъ не выносятъ. Хорошими историческими живописцами выступаютъ за тѣмъ Кудеръ, А. Деканъ (Decamps), мастеръ также и на изображенія восточно-народнаго быта, благородный Поль Деларошъ, который въ своихъ историческихъ картинахъ бьетъ на тонкую психологію; далѣе забористый (драстичный) живописецъ страшныхъ средневѣковыхъ сценъ Роберъ Флёрú, полный эффекта Леонъ Коньè, наконецъ блестящій ученикъ Делароша, Т. Кутюръ и др. Какъ на блистательнаго портретиста знати должно указать на нѣмецкаго уроженца Фр. Винтергальтера. — Въ Бельгіи, [1] вслѣдъ за національнымъ движеніемъ, поведшимъ къ освобожденію страны и къ водворенію самобытной государственности, непосредственно шло и новое оживленіе искусства. Вапперовъ Геройскій подвигъ бургомистра ван' дер' Верффа, Галлетово Отреченіе Карла V-го, Соглашеніе (Компромиссъ) нидерландской знати, работа Бифве, и батальныя картины Н. де-Кейзера, — вотъ значительные результаты этого дышащаго жизнію, основаннаго на энергическомъ реализмѣ, направленія. Однакожъ большая часть этихъ мастеровъ впала впослѣдствіи въ одностороннюю колоритную виртуозность и въ пустое молодечество (бравурность); одинъ только Галлè остался высокъ попрежнему, какъ видно изъ новѣйшихъ его произведеній: Стрѣлецкая гильдія при тѣлахъ Эгмонта и Горна, и друг. — Въ Германіи, только руководимая Вильгельмомъ Шадовомъ дюссельдорфская школа [2] впервые склонилась къ болѣе свободному, но все же на сердечности основанному натурализму. Въ начальный періодъ этой школы онъ, по своему содержанію, оставался еще

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 131. — [2] Тамъ же, рис. 131.

романтичнымъ и сантиментальнымъ, направляясь только по формѣ и техникѣ къ болѣе естественной разработкѣ колорита. Произведенія Бендемана (Іеремія, Сѣтующіе Іудеи и проч.), Зòна (двѣ Леоноры, Ромео и Юлія, Тассо и др.), Гильдебрантъ (Сыновья Эдуарда) вызвали въ свое время всеобщій восторгъ и преимущественно содѣйствовали тому, что на нѣмецкую живопись сталъ участливѣе смотрѣть образованный слой народа. Въ такомъ же направленіи трудились Юл. Гюбнеръ, Н. Штильке, Штейнбрюкъ и особенно К. Ф. Лессингъ; но послѣдній вскорѣ успѣлъ перейдти къ исторической передачѣ важнѣйшихъ моментовъ національной жизни (картины Гуса и Лютера). — Сродственными этому путями шли вначалѣ и берлинскіе художники, [1] хотя не соединяясь ни какой внутренней связью, ни какою строгою общностью стремленій. Религіозныя картины Ваха, романтично-повѣстныя сцены Кольбе, многосторонняя дѣятельность К. Беги, знаменательныя историческія композиціи рано умершаго К. Шорна, миѳологическія картины А. фон' Клёбера, прекрасныя конныя и большія церемоніальныя картины Крюгера (Празднованіе присяги на вѣрность, Парады и т. д.), и особенно благородные, вѣрные жизни, мастерски-писанные портреты Э. Магнуса, даютъ нѣкоторое понятіе о разнообразіи тамошняго творчества. — Едва нѣмецкія школы успѣли ознакомиться съ лучшими произведеніями Бельгійцевъ и Французовъ, какъ всѣ онѣ устремились къ рѣшительно реалистическому способу воззрѣнія и къ возможно-естественной колоритной обдѣлкѣ. Мартерштейгъ въ Веймарѣ (Подача Аугсбургскаго исповѣданія), Юлій Шрадеръ [2] въ Берлинѣ (Сдача Калѐ и разныя позднѣйшія работы), Эйбель тамъ же (Битва подъ Фербеллиномъ), Адольфъ Менцель [3] со многими геніальными и характерными изображеніями эпохи Фридриха Великаго, средь которыхъ особенно выдаются безподобныя, живо-трепетныя Иллюстраціи къ Куглеровой исторіи великаго короля, Карлъ Раль въ Вѣнѣ (Христіане въ катакомбахъ потомъ, эскизы для вѣнскаго арсенала, къ сожалѣнію не выполненные), Лёйтце въ Дюссельдорфѣ (Переправа Вашингтона черезъ Делаверъ), Блейбтрёй съ своими батальными картинами и т. д. шли успѣшно тою же дорогой. Что Нѣмцамъ недостаетъ доброй живописной техники и что объ ней слѣдуетъ имъ особенно позаботиться, это можетъ отрицать развѣ крайняя только односторонность; но не менѣе справедливо и то, что за самый эффектный колоритъ и за блестящую технику охотно укрывается извѣстная плоскость мысли и чувства; живымъ тому доказательствомъ недавно явился мюнхенскій художникъ К. Пилоти. Неоспоримо также, что сильная, истинно-народная эффектность, а съ ней и будущность нѣмецкой живописи вообще, зависитъ отъ умѣнья живо передавать характеръ и исторію народа, какъ вѣрно сознавали уже Альбрехтъ Дюреръ и другіе великіе мастера Германіи; но новѣйшій реализмъ уже черезчуръ наклоненъ переходить въ совершенную плоскость и безстильность, такъ что почасту въ немъ не видно и слѣда того высшаго распорядка и той круглой общей законченности, безъ которыхъ нѣтъ художественнаго созданья.

[1] Denkmäler der Kunst, p. 131. — [3] Тамъ же, p. 124, фиг. 4. — [4] Тамъ же, p. 124, ф. 3.

Еще далѣе шагнула потомъ въ дѣйствительную жизнь жанровая живопись, выводя въ самомъ широкомъ объемѣ и въ величайшей многосторонности характерныя сцены своенароднаго быта, равно какъ и быта чужихъ племенъ или минувшихъ столѣтій со всевозможной вѣрностью, и при томъ или съ глубоко-поэтическимъ чувствомъ, или съ явно-юмористическимъ умысломъ. Для такого рода изображеній необходимое условіе успѣха — умѣнье войдти во всѣ подробности, свѣжая живость колорита, вообще здоровый реализмъ. Мы прежде говорили о величавыхъ картинахъ южнонароднаго быта Леоп. Робера; подобнымъ же путемъ старается изобразить итальянскій народъ сэръ Чарлзъ Истлекъ въ Лондонѣ; [1] Ридель въ Римѣ [2] пользуется легкоподвижными фигурами южанъ для того, чтобы проявить на нихъ утонченныя чудеса своихъ блестящихъ свѣтовыхъ эффектовъ; А. Деканъ [3] (ср. о немъ сказанное выше), вмѣстѣ съ разными другими Французами, обращается къ Востоку и къ африканскимъ племенамъ; Біаръ столько же у себя дома въ Лапландіи и Гренландіи, сколько и въ юмористическихъ сценахъ мелкаго парижскаго мѣщанства; миніатюрно-щегольскія картинки Мейсонье дышатъ какимъ-то мирно-идиллическимъ досугомъ; К. Рокеппланъ — многосторoненъ, остроуменъ и полонъ живости. — Въ Германіи особенно Дюссельдорфцы [4] отличаются большимъ разнообразіемъ жанровыхъ произведеній. Таковы: Іорданъ съ своими матрозскими сценами, Норвежецъ Тидемандъ [5] съ поразительными живостью картинами своенароднаго быта; Карлъ Гюбнеръ, Генрихъ Риттеръ, Яковъ Бекеръ, юмористическій А. Шрётеръ и своенравно-веселый изобразитель прирейнскаго мѣщанства П. Хазенклеверъ, наконецъ, въ послѣднее время, высокодаровитые живописцы душъ и нравовъ — Кнаусъ и Вотье. Въ Берлинѣ [6] Эд. Мейергеймъ неутомимо занятъ полною любви и мастерскою по исполненію передачей сельскаго быта въ Гарцѣ и Тюрингенскомъ Бору; Г. Крецшмеръ умѣетъ выставить забавно и сердцу мило какъ восточныя, такъ и отечественныя сцены повседневности, тогда какъ Т. Хоземанъ любитъ передавать грубоватыя отношенія низшихъ сословій и пролетаріевъ, а Карлъ Бекеръ придаетъ весь блескъ своего цвѣтистаго колорита картинамъ пышной жизни болѣе чинныхъ минувшихъ временъ. Въ Дрезденѣ живетъ отличнѣйшій художникъ Лудвигъ Рихтеръ, чьи полные души и сердечности рисунки изъ домашняго быта Германіи, — рисунки, гдѣ выведенъ и старый и малый, радуютъ рѣшительно всѣхъ, кто съ ними знакомъ. Въ Мюнхенѣ [7] слѣдуетъ назвать Петра Гесса, А. Адама и Дитриха Монтена въ качествѣ батальныхъ живописцевъ; Кирнеръ и Бюркель изображаютъ бытъ дюжаго горскаго населенія Баваріи; Л. фонъ Хагнъ мастеръ передавать щегольскую обстановку эпохи рококо. Вѣна, [8] въ свою очередь, также вноситъ сюда свой художественный пай въ лицѣ бодраго Петра Краффта, полнаго сердечности І. Дангаузера и прекрасно владѣющаго кистью, наивнаго и привлекательнаго народнаго живописца, Ф. Вальдмюллера.

[1] Denkmäler der Kunst, рис. 132, фиг. 1. — [2] Тамъ же, рис. 128 А, фиг. 4. — [3] Относительно его и слѣдующихъ см. Denkmäler der Kunst, рис. 130. — [4] Тамъ же, рис. 123. — [5] Тамъ же, рис. 128 А, фиг. 6. — [6] Тамъ же, рис. 124. — [7] Тамъ же, рис. 126. — [8] Тамъ же, рис. 127 А.

Наконецъ должно особенно отмѣтить въ Бельгіи Лейса, а въ Англіи — безподобнаго Давида Вильки́, стоящихъ выше цѣлаго ряда другихъ хорошихъ жанристовъ.

Сильно поднялась опять и пейзажная живопись. [1] Іосифъ Антонъ Кохъ (1768—1839) возвратилъ ей высокій идеальный полетъ великихъ итальянскихъ художниковъ, присоединивъ къ тому свойственное сѣверному характеру любовное стараніе о характеристической выработкѣ малѣйшихъ подробностей. К. Роттманъ (1798—1850) съумѣлъ въ своихъ итальянскихъ видахъ по аркадамъ дворцоваго сада и въ греческихъ, которыми украшена Пинакотека въ Мюнхенѣ, начертать идеальныя картины природы, полныя красоты, благоухающаго блеска и серьёзной величавости. Изъ живыхъ еще художниковъ первое мѣсто по высотѣ смысла, силѣ кисти и богатству фантазіи занимаетъ Фридрихъ Преллеръ въ Веймарѣ (Эскизы къ Одиссеѣ). Родственъ ему по характеру Іоаннъ Вильг. Ширмеръ, работавшій прежде въ Дюссельдорфѣ, а затѣмъ переселившійся въ Карльсруэ. Берлинецъ Вильгельмъ Ширмеръ особенно передаетъ съ тонкимъ чувствомъ поэзію свѣта, чары солнечнаго сіянія, легкій ароматъ вечерней и утренней зари. Изъ ряда дюссельдорфскихъ пейзажистовъ сильно выдаются талантомъ историческій живописецъ К. Фр. Лессингъ, крѣпкій реалистъ Андрей Ахенбахъ и глубоко-поэтическій братъ его, Освальдъ, полный думы А. Веберъ и энергичные Норвежцы Гуде и Лёй. Въ Мюнхенѣ къ разряду лучшихъ мастеровъ въ этомъ родѣ принадлежатъ Христіанъ Моргенштернъ, Ге́нрихъ Гейнлейнъ, А. Циммерманъ и Шлейхъ: въ Берлинѣ представителями тонкой и вполнѣ любовной передачи житья-бытья природы явились рано умершій Блехенъ и потомъ Бёнишъ, за послѣднее время въ ряду именитѣйшихъ художниковъ по этой части стали многодумный Рифшталь, отличный въ альпійскихъ видахъ Э. Па́пё, блистательно-бойкій виртуозъ Шарль Гоге̂ и таланливый, но слишкомъ падкій на хитрую ловлю ослѣпительныхъ свѣтовыхъ эффектовъ, Эд. Гильдебрандтъ. — У Французовъ переходъ къ болѣе тонкому наблюденію и болѣе правдивому изображенію природы совершилъ Ватёле̂; представителемъ серьёзнаго, высокаго, идеальнаго пейзажнаго стиля явился почти исключительно Жанъ Поль Фландренъ. Блестящими морскими живописцами слѣдуетъ назвать Гюдена, Лепуаттёвѐна и Изабѐ. Почти всѣ остальные пейзажисты, съ Теодоромъ Руссо̀ во главѣ, отдались безоглядному натурализму, который бьетъ только на то, чтобы передать въ крупныхъ чертахъ и съ блестящею одѣлкой колорита свѣтовые эффекты и общій моментъ «настроенія». * Поль Гюэ̀, Франсѐ, Ш. Флёрсъ, Л. Каба̀, Жюль Андрѐ, Дюпрѐ и многіе другіе работаютъ въ этомъ направленіи, и къ большой эффектности часто умѣютъ присоединить поэтическое чувство. Тѣмъ не менѣе это все-таки очень скользкій путь; онъ повелъ уже къ небрежности въ линіяхъ, къ забвенію пластическаго элемента, даже къ

[1] Denkmäler der Kunst, рисс. 133—136.

* Мгновенный типъ цѣлаго, исключительно лишь въ данную минуту.

совершенной пошлости и дряни. Не смотря на то, въ самой Германіи, и прежде всѣхъ нѣкоторые изъ берлинскихъ живописцевъ, слѣпо подражаютъ этимъ образцамъ и услаждаются безстильными попурри изъ красокъ, — попурри, которыя доходятъ иногда до крайнихъ предѣловъ безмыслія и безформности. — Сродственнаго этому направленія къ блестящимъ свѣтовымъ эффектамъ держался и даровитый англійскій пейзажистъ Тёрнеръ. Въ Нидерландахъ живописецъ І. Б. Куккукъ стремится къ вѣрному изображенію природы своего отечества; въ Швейцаріи особенно замѣчателенъ Женевецъ Каламъ своими грандіозными, мастерскими картинами альпійскаго міра.

Наконецъ и живопись звѣрей также нашла себѣ многихъ даровитыхъ представителей, изъ которыхъ мы назовемъ здѣсь только геніальнаго Англичанина Лендсира, крайне замѣчательныхъ Французовъ: Труойна, Розу Бонёръ и Браскасса, Бельгійца Вербукховена, мюнхенскаго художника Фр. Фольца, берлинскаго — Штеффека, и цюрихскаго — Коллера.

Благодаря большимъ строительнымъ предпріятіямъ нашего времени также вызвана опять къ жизни и оставленная-было живопись по стеклу, и особенно въ Парижѣ (Метцѣ) и Мюнхенѣ, подъ вліяніемъ новыхъ успѣховъ рисовки и живописи, достигла она высокой степени совершенства. Обокъ съ нею чрезвычайно выработалась опять стекловая кабинетная живопись, а также и живопись по эмали доведена до замѣчательной художественности въ исполненіи. — Входить здѣсь ближе въ частности нынѣшнихъ произведеній искусства считаемъ мы, какъ сказано, неумѣстнымъ. Въ книгахъ и журналахъ, гдѣ характеризуется болѣе или менѣе подробно каждое изъ нихъ, недостатка нѣтъ, равно какъ и въ мастерскихъ иногда воспроизведеніяхъ, облегчающихъ возможность всесторонняго нагляднаго знакомства съ сущностью ихъ композиціи.

Это самое ведетъ насъ къ воспроизводительнымъ и размножающимъ искусствамъ нашего времени. Въ нихъ также видимъ мы передъ собой самую разнообразную и обширную вмѣстѣ дѣятельность, не уступающую прежней въ доброкачественности отборныхъ произведеній, и далеко опередившую ее по громадному числу работъ вообще. Политипажъ, за который принялись опять съ середины 18 го вѣка, чрезвычайно развился у Англичанъ, у Французовъ, а въ послѣднее время и у Нѣмцевъ; достоинствомъ произведеній и обширнымъ ихъ распространеніемъ онъ вполнѣ поровнялся съ политипажами ранней поры 16-го столѣтія, и отчасти сталъ даже выше. — Работы по части гравировки на мѣди успѣшно примыкаютъ къ тѣмъ, какія создала она въ два пришедшія столѣтія. Здѣсь соревнуютъ между собой о первенствѣ Итальянцы, Французы, Нѣмцы и Англичане. Гравировка на стали обѣщаетъ распространиться невпримѣръ больше прежняго. — Другое еще искусство, исключительно принадлежащее нашему вѣку, — это литографія, которая, при своей общедоступности, имѣетъ полное право на ваше вниманіе относительно ко всему ходу художественнаго развитія въ массахъ. Обокъ съ литографіей открытъ въ послѣднее время еще цѣлый рядъ другихъ способовъ размножающаго воспроизводства, изъ которыхъ

каждый интересовалъ собой и художниковъ и любителей, и которые во всякомъ случаѣ могутъ споспѣшествовать дальнѣйшей популяризаціи искусства.

Очевидно, что такое разнообразіе, такое многостороннее приложеніе размножающихъ художественныхъ производствъ должно имѣть сильное и отмѣнное противъ прежняго вліяніе на общее развитіе искусства. Не входя въ ближайшее опредѣленіе его свойствъ, не отрицая даже, что вліяніе это во многихъ отношеніяхъ, пожалуй, и не выгодно, мы не можемъ однако не допустить, что оно должно повести вслѣдъ за собою никогда не чаянное прежде распространеніе художественнаго смысла и радушнаго участія къ художественной изобразительности вообще.—Вотъ почему здѣсь кстати еще указать на различныя орудія, служащія чисто-механическимъ путемъ къ производству самобытно-значительныхъ пластическихъ изображеній, и также придуманныя въ наше только время; таковы Колласова машина для копировки рельефовъ, таковы чудеса нашей эпохи — дагерротипъ, фотографія и многія другія. Разумѣется, что при такихъ механическихъ работахъ духовно-художественные интересы сплошь остаются въ сторонѣ: но не льзя, чтобы въ свою очередь онѣ также не оказывали многообразнаго воздѣйствія и на настоящее художественное производство.

Искусство нашей эпохи чрезвычайно богато средствами и силами. Если эти многоразличные способы поведутся, каждый въ свою мѣру, къ одной общей цѣли; если они примкнутъ опять къ своему общему родоначальнику, монументальному искусству; если, напередъ всего, они будутъ крѣпко держаться за здоровую почву всякаго развитія, за жизнь, за созерцанія народа, * за великіе общественные интересы, какъ единую твердую основу; если потомъ архитектура доработается до самобытно-жизненныхъ формъ, то отъ начатаго въ наши дни намъ можно ожидать величайшихъ послѣдствій. Да признáютъ же значеніе архитектуры, почти забытое въ теченіе послѣднихъ четырехъ вѣковъ, и да воспрянетъ силами сама архитектура, чтобы опять идти вчелѣ времени, во главѣ искусства.

* То-есть за особый характеръ созерцательности каждаго народа въ любомъ данномъ случаѣ.

МѢСТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

(*А* значитъ архитектура, *Ск.* — скульптура, *Ж.* — живопись; *I.* — первый томъ, *II.* — второй. Цыфры показываютъ страницы, на которыхъ упомянуты приводимыя мѣста или хранилища. Если которое-либо изъ нихъ встрѣчается на одной и той же страницѣ два раза или болѣе, то это обозначено особою цыфрой въ скобкахъ.)

А.

Аальсъ.
Церковь, А. I. 479.
Ааргусъ
Соборъ, А. II. 130.
Аббевиль.
Св. Вульфрамъ, А. II. 227.
Аббендонъ.
Базилика, А. I. 247.
Абенсбергъ.
Кармелитск. церковь, А. II. 207.
Приходская, А. II. 207.
Аберн
Кельтскій памятникъ, I. 4.
Абернети.
Круглыя башни, А. I. 406.
Абтсгмюндъ.
Церковь, А. I. 448.
Абу-Симбель.
Пещерные храмы, А. и Ск. I. 42. 47.
Аваллонъ.
Лазаревск. церковь, А. I. 552.
С. Авантенъ.
Церковь, А. I. 458.
Авена.
Церковь, Ск. I. 501.
Авила.
Соборъ, А. I. 566. Ж. по стеклу, II. 420.
С. Педро, А. I. 566.
С. Томасъ, Ск. II. 464.
Авиньіонъ.
Соборъ, А. I. 457.
Св. Петръ, А. II. 231.
С. Авитъ-Сеньёръ.
Церковь, А. I. 462.
Авіотъ.
Кладбищная часовня, А. II. 201.
Агадо.
Церковь, А. I. 477.
Агаузъ.
Церковь, А. II. 220.
Агвамиро.
Дворецъ Гуануко эль-вьехо, А. I. 11.
Цитадель, А. I. 11.
Аггсбахъ.
Картузіанск. церковь, А. II. 107.
Агра.
Мечеть Джёмна, А. I. 348.
— Моти, А. I. 348.
Мавзолей Джигана, А. I. 348.
Замокъ Акберабадъ, А. I. 348.
Агригентъ.
Храмъ Согласія, А. I. 129.
Остатки т. н. Храма Иракла, А. I. 111.
Храмъ Юноны Лациніи, А. I. 129.
Храмъ Зевса Олимпійскаго, А. I. 129. Ск. I. 140.
Остатки храма Зевса Поліэвса, А. I. 129.
Архитектурн. остатки, I. 165.
Монеты, I. 141.
Адамсталь.
Церковь, Ск. II. 451.
Аддербёри.
Церковь, А, II. 129.
Адельбергъ.
Монастырскій храмъ, Ж. II. 427.
Аденау.
Церковь, Ск. II. 451.
Аджунта.
Пещерныя постройки, А. I. 285 (2). 288. (2) 294. Ск. I. 286. Ж. I. 290.
Адріанополь.
Мечети, А. I. 340. 345.

Ажанъ.
Церковь С. Капрѐ, А. I. 553.
Азѐ-лё-ридȯ.
Зȧмокъ, А. II. 287.
Аззахра.
Мавританскій дворецъ, А. I. 323.
Азуаръ.
Гранитныя постройки, А. I. 483.
Айтергофенъ.
Церковь, А. I. 449.
Аквила.
С. Бернардино, А. II. 271.
С. Кьяра, Ж. II. 343.
Церковь Коллемаджо, А. II. 76.
Акенъ.
Церк. Пресв. Богородицы, А. II. 51.
Акеръ.
Базилика, А. I. 480.
Акеръ, въ Упландѣ.
Церковь, Ск. II. 154
Аккеркуфъ.
Развалины, I. 64.
Акра.
Ахитектурн. остатки, I. 165.
Аксумъ.
Обелиски, I. 54.
Акчеренца (Аччеренца).
Столповая базилика, А. I. 493.
Алабанда см. Лабранда.
Але.
Раавалины церкви, А. I. 457.
Александрія.
Катакомбы, I. 163.
Аленъ.
Маріинск. церковь, Ж. I. 598.
Алессандрія.
С. Марія дель-Кастелло, А. I. 570.
Алжиръ.
Монументальн. постройки, А. I. 343.
Аллахабадъ.
Колонны, А. I. 283 (2).
Мугаммеданск. архитектура, I. 348.
Алостъ.
Городская дума, А. II. 38.
С. Альбансъ.
Церковь аббатства, А. I. 405. II. 61.
Надгробн. памятники, II. 146. 243.
С. Альбанъ, во Франціи.
Церковь, А. I. 415.
С. Альбанъ, въ Баваріи.
Церковь, А. II. 208.
Альби.
Соборъ, А. II. 34. 123. 231. Ск. II. 462. Ж II. 418. Клиросн. ограда и лекторій, II. 231. Крытый ходъ, I. 551.
Альвастра.
Церковн. развалины, А. I. 481.
Аль-Гимеръ.
Остатки зданій, I. 64.
Алькала де-Генаресъ.
Церковь С. Ильдефонсо, А. II. 291. Ск. II. 464.
Архіепископск. дворецъ. А. II. 292.
Паранинфо, А. II. 291.
Алькобака.
Монастырск. храмъ, А. I. 567.
Альнъ.
Развалина церкви, А. II. 36.
Альпирсбахъ
Церковь, А. I. 448. Ск. I. 499.
Альспахъ.
Развалина церкви, А. I. 447.
Альстадъ.
Церковь, А. II. 243.
Альсфельдъ.
Церковь, А. II. 48. 113.
Альтенаръ.
Церковь, А. I. 433
Альтенбергъ, близъ Кельна.
Церковь, А. II. 43. Ск. II. 147. 153. 459. Ж. II, 172. Сѣнь, II. 201. Остатки монастырск. зданій, А. I. 522.
Альтенбергъ на Ланѣ.
Церковь, А. II. 48. Ск. II. 151. 158. Ж. II. 174.
Альтенбургъ.
Церк. св. Варѳоломея, А. I. 446.
Францисканская церковь, А. II. 51.
Развал. церкви Пресв. Богород. А. I. 532
Альтенкирхенъ, въ Помераніи.
Церковь, А. I. 549.
Альтенкирхенъ, на нижнемъ Рейнѣ.
Церковь, А. I. 433.
Альтенфуртъ.
Часовня, А. I. 442.
Альтенштадтъ.
Церковь, А. I 540.
Альторпъ.
Картинная галерея, II. 393.
Библіотека лорда Спенсера, ксилогр. II. 522.
Альтъ-Бунцлау.
Св. Вацлавъ. А. I. 450.
Аль-Хатръ.
Дворецъ, А. I. 272.
Альцей.
Фундуш. церковь, А. II. 206.
Амада.
Остатки храма, А. I. 40.
Амальфи.
Соборъ, А. I. 573; бронзовыя двери, I. 423.
Амара.
Остатки храма, А. I. 53.
Амаравати.
Тȯпа, А. I. 284.

Амбергъ,
Церкви: Св. Георгія, Богородицкая, Св. Мартина } А. II. 207.
Амбренъ.
Церковь, А. I. 552.
Амерсфортъ.
Церковь св. Георгія, А. I. 523. II. 236.
Амикла.
Престольное сооруженіе, I. 113.
Бронзовый ликъ Аполлона, I. 102.
Аміэнъ.
Соборъ, А. II. 25. 227. Ск. II. 81. 82. 462 (2).
Аммоновъ Оазисъ.
Остатки храма, А. I 51.
Амрамовъ холмъ.
Остатки зданій, I. 64.
Амстердамъ.
Церкви: Пресв. Богородицы, А. II. 235.
Св. Николая, А. II. 236.
Ратуша, А. II. 295. Ск. II. 485.
Музей, Ж. II. 498. 499
Ангіэнъ.
Замкокая часовня, Ск. II. 144.
Ангулемъ.
Соборъ, А. I. 462. 553. 555. Ск. I. 584
Андели.
Св. Клотильда, А. II. 287.
С. Анджело.
Баптистерій, А. I. 493.
С. Анджело ин'формисъ.
Церковь, Ж. I. 608.
С. Андріэнъ.
Развал. церкви, А. I. 457.
Андрія.
Вблизи:
Кастель дель монте, А. I. 573.
С. Андрусъ.
Церковь св. Рула, А. I. 563.
Коллегіумъ св. Маріи, саркофагъ, I. 587.
Ане.
Замокъ, А. II. 288.
Анжеръ.
Соборъ, А. I. 556. II. 34. 35
Св. Іоаннъ, А. I. 556.
Св. Мартинъ, А. I. 398.
С. Обенъ, крытый ходъ, А. I. 556.
Св. Сергій. А. I. 556.
Св. Троица, А. I. 556.
Пантеонъ, Ск. II. 539.
Ани.
Церковь, А. I. 325, 326.
Анкира.
Храмъ св. Климента, А. I. 244.
Древнія развалины, А. I. 182.
Анкламъ.
Маріинская церковь, А. II. 117. Ск. II. 158. 453.
Николаевская, церк., А. II. 117. Ск. II. 453
Анкона.
Соборъ, А. I. 492.
С. Марія делла-Піацца, А. I. 492.
Арка Траяна, А. I. 199. 200.
Аннабергъ.
Церковь св. Анны, А. II. 219. Ск. II. 442. 444 (2). 450 (2). Ж. II. 437. 450.
Аннуна.
Базилика, А. I. 219.
Антверпенъ.
Соборъ, А. II. 124. 232. Ж. II. 496.
Августинск. церковь, Ж. II. 496.
Церк. св. Іакова, А. II. 232. Ж. II. 417. 496.
Церк. св. Карла, А. II. 294.
Биржа, А. II. 232. 294.
Ратуша, А. II. 294.
Картинная галерея въ Академіи, II. 168. 189. 338. 412 (2). 415. 416 (2). 418. 423. 474 (2). 475. 496.
Антеополь.
Остатки храма, А. I. 51.
Анти-Латополь.
Памятники, А. I. 51.
Антиноэ.
Развалины, А. I. 198.
Антифеллъ.
Могильные памятники, А. I. 96.
Антіохія
Архитектура, I. 163. 164.
Главная церковь, А. I. 224. 225.
Монастырь Св. Симеона Столпника, А. I. 225.
С. Антуанъ, близъ Вьенны.
Церковь, * А. II. 32.
Анураджапура.
Тóпы и другіе памятники, А. I. 284. 287.
Анцбахъ.
Церковь, А. II. 211.
Аншпахъ.
Церковь св. Гумберта, А. II. 215
Аоста.
Арка Августа, А. I. 185.
Крытый ходъ, А. I. 570.
Апатфальва.
Церковь, А. I. 543.
Аплербекъ.
Церковь, А. I. 437. Ск. I. 498.
Аплернъ.
Церковь, А. I. 438
Аполлинополь.
Храмъ, А. I. 51.

* Ошибочно названа въ текстѣ церковью Св. Антонія.

Аптъ.
Церковь, А. I. 398.
Арадъ, Островъ.
Береговыя постройки. I. 76.
Арангуэсъ
Замокъ А. II. 294.
Арбанъ.
Ассирійск. памятники, А. I. 59. Ск. I. 62.
Арбе.
Соборъ, А. I. 569.
Арвадъ, см. Арадъ.
Арвейлеръ *.
Городская церковь, А. II. 42.
Арголида.
Киклопскія крѣпостн. стѣны, А. I. 82.
Пирамидальные памятники, I. 103.
Аргосъ.
Гереонъ, А. I. 128.
Колосальный ликъ Геры, Ск. I. 135.
Арендзеэ.
Монастырск. церковь, А. I. 548.
Ареццо.
Соборъ, А. II. 73. Ск. II. 92 (2). 305.
Надгр. памятникъ Гвидона Тарлати, II. 135. 162.
Церковь св. Аннунціаты, А. II. 264.
С. Марія дельи Анджоли, Ж. II. 187.
С. Марія делла-Піэве, А. I. 569.
С. Франческо, Ж. II. 328.
Ла-Мизерикордія, Ск. II. 164.
Аббатство, А. II. 279.
Братство Милосердія, А. II 134.
Аркона.
Храмъ, А. I. 6.
Арль.
Соборъ, А. I. 457. 550. Ск. I. 583.
Крытый ходъ, А. I. 551. Ск. I. 583.
Церковь: Гробъ св. Цезарія, А. I. 457.
Арль-сюр-Текъ.
Фасадъ церкви, А. I. 399.
Крытый ходъ, при ней А. II. 32.
Арнгеймъ.
Церковь св. Вальбурги, А. II. 126.
Арнсбергъ.
Приходск. церковь, А. II. 50.
Арнсбургъ.
Развалины церкви, А. I. 526.
С. Арнуаль.
Церковь, А. II. 41.
Арнштадтъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 533. II. 112.
Арона.
Церковь, Ж. II. 370.
Аррасъ.
Соборъ, А II. 36.

* Альвейлеръ осталось въ текстѣ по недосмотру.

Ратуша, А. II. 235. 286.
Обои II. 389.
Арчевія.
Госпиталь, Ж. II. 343.
Асбекъ.
Крыло крытаго хода, А. I. 438.
Асколи.
Соборъ, Ж. II. 336. 337.
С. Анджело Кустоде, Ж. II. 337.
Баптистерій, А. I. 493.
С. Грегоріо, Ж. II 336.
С. Джакомо, Ж. II. 337.
С. Доменико, Ж. II. 337.
С. Кроче, Ж. II. 537.
С. Марія делла-Карита, Ж. II. 337.
Аспейтія.
С. Севастьянъ, А. II. 131.
Ассизи.
Соборъ. А. I. 492. Ж. I. 252.
С. Даміано, Ж. II. 347.
С. Катерина (С. Антоніо ди-Віа Суперба), Ж. II. 342.
С. Марія, Ж. I. 605.
Св. Францискъ (С. Франческо), А. II. 73. Ж. I. 605 (2). II. 181. 182. 185 (2). 347.
Ворота С. Джакомо, Ж. II. 346.
Монастырь св. Андрея, Ж. II. 346.
По близости:
Ла-Бастія, Ж. II. 343.
Ассосъ.
Остатки храма, А. I. 113.
Изваянія, I. 118.
Ассура.
Тріумфальная арка, А. I. 206.
Ассуръ.
Остатки памятниковъ, I. 53.
Асти.
Соборъ, А. I. 570. II. 74.
С. Секондо, А. I. 570.
Баптистерій, А. I. 491. Ск. I. 587.
Асторга.
Архитектурн. памятники, I. 482.
С. Астье.
Церковь, А. I. 462.
Аугсбургъ.
Соборъ, А. I. 394. II. 203. Ск. I. 416. II. 148. Ж. I. 600. II. 171; Часовня при крытомъ ходѣ, Ск. II. 444.
Св. Ульрихъ и св. Афра, А. II. 203.
Городская дума, А. II. 296.
Арсеналъ, Ск. II. 477.
Картинная галерея, Ж. II. 440. 426 (2). 431. 437.
Августовскій и Геркулесовскій колодцы, Ск. II. 477.
Аункофенъ.
Церковь, сѣнь, II. 209.
Аусзеэ.
Приходск. церковь, А. II. 212.

Больничная церк., Ж. II. 429.
Афродизія.
Остатки древн. зданія, А. I. 182. 206.
Ахенъ.
Мюнстеръ, А. I. 254. 523. II. 104. Ск. I. 419. Ж. I. 264. Ризница, дорогая утварь, I. 514. 609. II. 155. Миніатюры, I. 380.
Св. Адальбертъ, А. I. 433.
Доминиканская церковь, А. II. 200.
Францисканская тожъ, А. II. 200.
Дворецъ Карла Великаго, Ж. I. 264.
Городская дума, А. II. 201. Ж. II. 540.
Ашаффенбургъ.
Фундушевая церковь, Ск. II. 458 (2); Крытый ходъ, А. I. 525.
Библіотека, миніатюры, I. 592. II. 436 (2).
Аѳины.
Въ Акрополѣ:
Пропилеи, А. I. 125.
Храмъ Нике Аптеросъ (Безкрылой Побѣды), А. I. 126. Ск. I. 136. и дал. 154.
Парѳенонъ, А. и Ск. I. 112. 125 (2). 136. и дал.
Эрехѳейонъ, А. и Ск. I. 126. 138.
Статуи Аѳины, I. 117.
Статуя Аѳины Поборницы (Промахосъ), I. 133.
Бронзовое изваяніе Троянскаго коня, I. 132.
Большой рельефъ, I. 117.
Въ Городѣ:
Храмъ Зевса Олимпійскаго, А. I. 112. 164. 182. Ск I. 201.
Храмъ Посейдона, Ск. I. 201
Храмъ Тезея, А. I. 124. Ск. I. 11.
Музей Тезеева Храма, Ск. I. 116. 118.
Монументъ Лисикрата, А. I 147. Ск. I. 136. и дал.
Монументъ Ѳразилла, А. I. 147.
Вѣтровая Башня, А. I. 164. Ск. I. 169
Пропилеи новаго рынка, А. I. 182.
Арка Адріана, А. I. 198.
Монументъ Филопаппа, А. I. 197. Ск. I. 201.
Церкви визант. стиля, А. I. 261.
Могильные камни или столбы, Ск. I. 141.
Загородомъ:
Храмъ на берегу Илисса, А. I. 126.
Водопроводъ, А I. 198.

Б.

Бабъ-эль-Мелюкъ см. Бибанъ-эль-Молюкъ.
Бавіанъ.
Изваянія на утесахъ, I. 59. 62.
Багдадъ.
Мечеть, А. I. 324.
Бадахосъ.
Соборный храмъ, А. II. 72.
Баденъ.
Большая приходск. церковь, А. II. 211.
Базасъ.
Соборъ, А. II. 35.
Церковь Меркадель, А. II. 35.
Базель.
Мюнстеръ, А. I. 536. 537. II. 106. 205. Ск. I 417. 580. 582. II. 148. 151. 446. Ж. I. 578; Каѳедра, II. 441.
Доминиканская церковь, А. II. 44.
Собраніе картинъ, II. 426 (2). 430. 431 (2). 432.
Музей, Ск. II. 155.
Байгесъ.
Крытый ходъ при церкви С. Бенито, А. I. 565.
Балагеръ.
С. Франсиско, А. II. 71.
Фундушевая церковь, А. II. 131.
Балеарскіе Острова.
Талахоты, А. I. 76.
Бальве.
Церковь, А. I. 437. 438.
Бальяргъ.
Церковь, А. I. 398.
Бамбергъ.
Соборъ, А. I. 526. Ск. I. 418. 420. 579. 580. II 84 и дал. 442 (2). 449. 456 (2) 459. Ж. I. 600; въ ризницѣ: Миніатюры, I. 425.
Церковь св. Іакова А. I. 441.
Главная приходск. церковь, А. II. 111. Ск. II. 449.
Церковь Михельбергскаго монастыря, А. I. 442.
Библіотека, миніатюры, I. 379. 425 и дал. 592.
Баміанъ.
Скульптуры, I. 291.
Бангоръ.
Церковь, А. I. 475.
Банъ.
Церковь, А. I. 547.
Баньё.
Церковь, А. II. 15.
Барселона.
Соборъ, А. II. 131. 247. Ж. по стеклу, II. 420.
С. Анна, А. I. 565.
Н. С. дель Карменъ. А. II. 71.
С. Франсиско, А. II. 131.
С. Марія де-лас' Хункерасъ, А. II. 131.
С. Марія дель-Маръ, А. II. 131.
С. Марія дель Пино, А. II. 131.
С. Павло дель-Кампо, А. I. 408.
Крытый ходъ при С. Павло дель-Кампо, А. I. 565.
Монастырь Сіонъ, крытый ходъ, А. II. 132
Аудіэнсія Реаль, А. II. 247.
Неподалеку:
Крытый ходъ при С. Кукуфате дель-Вальесъ, А. I. 565.

Барзингхаузенъ.
Церковь, А. I. 529.
Бари.
Соборъ, А. I. 492.
С. Грегоріо, А. I. 492.
Храмъ св. Николая, А. I. 412. 492.
Горнее мѣсто (епископскій престолъ), Ск. I. 424.
Барлетта.
Колосальная статуя, I. 247.
Барнакъ.
Церковь, А. I. 404.
Баронгилль.
Собраніе картинъ, II. 385.
Бартонъ на Гумберѣ.
Церковь св. Петра, А. I. 404.
Бартфельдъ.
Св. Эгидъ, А. II. 108. Ск. II. 450.
Баръ-сюр' Объ.
Церковь С. Маклу, А. II. 15.
— Св. Петра, А. II. 15.
Барфристонъ.
Церковь, А. I. 561.
Бассано.
Музей, Ж. II. 470.
Баталья.
Монастырскій храмъ, А. II. 132.
Мавзолей Дон'Эмануэля. А. II. 248.
Батъ.
Церковь, А. II. 237.
Собраніе картинъ г-на Бекфорда, II. 386.
Ба̀угъ.
Пещерные памятники. А. I. 288 (2). Ж. I. 290. (2).
Ба̀уценъ.
Церковь св. Петра, А. II. 219.
Бахарахъ.
Приходская церковь, А. I. 522.
Развалины церкви св. Вернера, А II. 43.
Бахра.
Колонны, А. I. 283.
Баэса.
Соборъ, А. II. 72.
Баязидъ.
Скульптуры, I. 273.
Бгильза.
Топы, А. I. 283. Ск. I. 286.
Бгитари.
Колонны, А. I. 283.
Бебенга̀узенъ.
Церковь, А. I. 448. II. 106. 203. 204.
Камера Заложниковъ, А. I. 538.
Беверлей (Беверли).
Мюнстеръ, А II. 61. 128.
Маріинская церковь, А. II. 238.
Бегаръ.
Пещерныя постройки, А. I. 284.
Бегера̀уйе.
Остатки памятниковъ, А. I. 53.
Бегигъ.
Остатки памятниковъ. А. I. 33.
Бегистанъ (Бизутунъ).
Остатки зданія, I. 273.
Скульптуры, I. 70.
Бѣдакшанъ.
Серебряная чара, I. 276.
Безансонъ
Соборъ, А. I. 441.
Ворота, А. I. 206.
Безьѐ.
Соборъ, А. I. 550. II. 123.
Бейё.
Соборъ, А. I. 557. II. 31. 227; коверъ, I. 507.
Бейльштейнъ.
Церковь, А. II. 199.
Бейрутъ.
Неподалеку:
Рельефы на утесахъ, I. 72.
Бѣйтенъ.
Церковныя постройки, А. II. 58.
Бектайвъ.
Церковь аббатства, А. II 67.
Бекумъ.
Церковь, А. II 220. Ск. I. 498. (2).
Бѣле.
Церковь, А. I. 437.
Белемъ.
С. Геронимо, А. II. 248.
Беллѐгъ.
Церковь, А. I. 455.
Белльвилль-сюр-Сонъ.
Церковь Пресв. Богородицы. А. I. 552.
Бельверъ, близъ Пальмы.
За̀мокъ, А. II. 132.
Бельгардъ.
Маріинская церковь, А. II. 117.
Бельпучъ (Вельпучъ.)
Францисканская церковь, Ск. II. 464.
Бендорфъ.
Церковь, А. I. 522.
Беневентъ.
Соборъ, А. I. 493.
Церковь, Ск. I. 505 591.
Арка Траяна. А. I. 196. Ск. 201.
Беневивере.
Пріоратъ, А. I. 567.
Бенедиктбейренъ.
Монастырскій храмъ, Ж. I. 424.
Бенигассанъ.
Гробницы, А. I. 34.
Стѣнная живопись, I. 35.

Бенсо̀нъ.
Церковь, А. I. 558.
С. Бенуа̀-сюр-Луаръ.
Церковь аббатства, А. I. 397. Ск. I. 422.
Бенъ-Нага.
Остатки Храма, А. I. 53.
Бергамо.
С. Марія Маджоре, А. I. 491. Ск. II. 273. 317; часовня Колеони, А. II 272.
С. Томмазо, А. I. 491.
Бролетто, А. II. 137.
Академія, Ж. II. 333.
Собраніе картинъ графа Локисъ, II. 238.
Заго̀родомъ:
С. Джулія, А. I. 490.
Бергга̀узенъ.
Церковь, А. I. 437.
Бергенъ, въ Норвегіи.
Соборъ, А. II. 69.
Маріинская церковь, А. I. 480. II. 69.
Бергенъ, на остр. Рюгенѣ.
Маріинская церковь, А. I. 549.
Бергенъ, монастырь, въ Баваріи.
Церковь, А. I. 540.
Бѐрлейгаузъ.
Собраніе картинъ, II. 408.
Берлинъ.
Соборъ, Ск. II. 455.
Монастырская церковь, А. II. 56.
Маріинская — А. II. 116. Ск. II. 485
Николаевская — А. I. 547. II. 116.
Строительная школа, А. II. 537.
Королевскія гробницы. Эскизы фресокъ, II. 540.
Монетный дворъ, А. II. 534.
Музей, А. II. 534; въ сѣняхъ Ж. II. 540; группа Амазонокъ, Ск. II. 538.
Оперный театръ, Ск. II. 538.
Оріанда (Проекты), А. II. 534.
Театръ, А. II. 534.
Корол. За̀мокъ, А. II. 296. Ск. II. 486.
Звѣ̀ринецъ, Ск. II. 534.
Новая гауптвахта, А. II. 534.
Арсеналъ, А. II. 296. Ск. II. 486.
Длинный мостъ (Лангебрюке), Ск. II. 486.
За̀мковый мостъ, Ск. II. 538.
Памятникъ Фридриху II, Ск. II. 538.
Статуя Таэра, Ск. II. 538.
Королевскіе музеи.
Античная галерея, I. 33 (2). 35. 47. 90. 141 (2). 169 173.
Картинная галерея, II. 173. 174. 175. 177 (2). 183. 185. 187. 189. 195. 196. 197. 323. 327. 329. 222 (2). 335 (2). 338. 339. 340 (2). 341. 347 (2). 348 (2). 370 (2). 375. 382. 384 (2). 385. 386. 394 (2). 400. 401. 402. 408 (2). 409 (2). 410. 411 (3). 414. 416 (2). 417 (2). 418. 422 (2). 423. 427. 428. 431. 439 (2). 474. 497. 499. 502.
Новая скульптура, II. 155. 301. 305. (2). 307. 310. 313 (2). 455. 362. 448. 485.
Майолики, II. 471.
Кунсткаммера, I. 233. 263. II. 155. 458. 460 (3). 461. 473. 478.
Королевск. библіотека, Ск. I. 229. Миніат. I. 426. 593. 594 (2). II. 99.
Прусск. Государств. Архива печать, I. 421.
Оружейное собраніе принца Карла, Ск. II. 358
У г. Фёрстера, Ж. II. 189.
У г. Бартельса, Ж. II. 174. 179.
Бернау.
Церковь, А. II. 116.
Бернбургъ.
Маріинская церковь, А. II. 217.
Бернѐ.
Церковь, А. I. 397.
Бѐрне.
Церковь, А. I. 530.
Бернекъ. *
Церковь, А. II. 212.
Берръ.
Мюнстеръ, А. II. 204. Ск. II. 444; ковры, II. 413.
Доминиканская церковь, А. II. 44. Ж. II. 430.
У семьи Мануэлей, Ж. II. 430.
Бернъ.
Церковь, А. I. 457.
Бертѐнъ.
Аббатство, Ск. I. 516.
Бертокуръ-лѐ-Дамъ.
Развалины церкви аббатства, А. I. 558. Ск. I. 586.
С. Бертранъ-де-Комменжъ.
Крытый ходъ, А. I. 551.
Берхтесгаденъ.
Фундушевая церковь, А. I. 541.
Берхтхольдсдорфъ.
Приходская церковь, А. II. 107. 211.
Беттіахъ.
Колонны, А. I. 283.
Бибанъ-эль-Молюкъ (Бабъ-эль-Мелюкъ)
Горнокаменныя гробницы, А. I. 42.
Биберъ.
Церковь, А. I. 522.
Бибургъ.
Мюнстеръ, А. I. 449. 539.
Биджапуръ.
Мугаммед. архитектура, I. 348.
Бидшвинта см. Пицунда.
Бизутунъ см. Бегистанъ.
Билефельдъ.
Церковь св. Мартина, А. II. 113.

* Въ текстѣ осталось *Бернескъ* по недосмотру.

Церковь св. Николая, А. II, 313. Ск. II. 452.
Биллербекъ.
Іоанновская церковь, А. I 529.
Бильбао.
Церк. Сантъяго, А. II 131; крытый ходъ, А. II. 132.
Бингамъ.
Пріоратская церковь, А. I. 474. II. 64.
Бингенъ.
Приходская церковь, А. II. 199.
Бингстедъ.
Бронзовая плита, II. 154.
Бирсъ-и-Нимрудъ.
Архитектоническіе остатки, I. 64.
Битетто.
Соборъ, А. I. 172.
Битонто.
Соборъ, А. I. 572.
Бланшёландъ.
Церковь. А. I. 467.
Блатна.
Благочинская церковь, А. II. 214.
Зàмокъ, Ж. II. 429.
Блàубейренъ.
Церковь, ск. II. 444. 448. Ж. II. 427.
Бленгеймъ.
Картинная галерея, II. 385.
Бломбергъ.
Церковь, А. II. 220.
Блуà.
Св. Лавмерій, А. I. 556.
Зàмокъ, А. II. 286.
Бовè.
Соборъ, А. II. 26. 227; ковры, II. 413.
Церковь Basse-Oeuvre (древн. соборъ), А. I. 370. 371.
Церковь св. Стефана, А. I. 559. II. 227.
Бовудъ.
Картинная галерея, II. 385.
Богхазъ-Кёй.
Архитектонич. остатки и рельефы по скаламъ, I. 73 и дал. 98.
Божанси.
Портикъ храма Пресв. Богородицы, А. I. 558.
Домъ храмòвниковъ (тампліэровъ), А. I. 558.
Бòке.
Церковь, А. I 437.
Боксгровъ.
Церковь, А. II. 60.
Болонья.
С. Бартоломмео ди-порта-равеньяна. А. II. 269.
С. Джакомо Маджоре, А. II 269. Ж. II. 348.
С. Джованни ин'Монте, Ск. II. 360.
С. Доменико, Ск. I. 590. II. 166. 273. 301. 355. 360.
Корпусъ Домини, А. II. 269.
Мадонна ди-Галліэра, А. II. 26. 9
С. Мартино Маджоре, А, II. 136. Ск, II. 166.
С. Миккеле ин'Боско, А. II. 269. Ж. II. 490.
С. Петроніо, А. II. 137 Ск. II. 300. 318. 358. 360.
Церковь свв. Петра и Павла, А. I. 490. Ск. II. 360.
С. Сепольвро, А. I. 411.
С. Стефано, А. I. 410. 411.
Церковь делла-Медзаратта, Ж. II. 193.
— дель-Кампо-Санто, Ж. II. 193.
С. Франческо. Ск. II. 162.
С. Чечилія, Ж. II. 348.
Молельня делла-Вита, Ск. II. 360.
Свѣтское зодчество, II. 270.
Палаццо Бевилаква, А. II. 270.
— Болоньини, А II. 270.
— Мальведжи-Кампеджи, А. II. 270.
— Пубблико, Ск. II. 301.
— Фава, А. II. 270.
Лоджа деи-Мерканти, А. II. 137.
Пинакотека, Ж. II. 183. 193 (2). 333. 336. 348 (2). 390. 394 (2) 490 (2). 491. (2).
Больсвардъ.
Церковь св. Мартина, А. II. 236.
Боммель.
Св. Мартинъ, А. II. 126.
Бонконвенто.
Вблизи:
Монте Уливето Маджоре, Ж. II. 328. 372.
Боннъ.
Мюнстеръ, А. I. 386. 435. 511; крытый ходъ, А. I. 435.
Іезуитская церковь, А. II. 295.
Св. Мартинъ, А. I. 435.
Музей, Ж. I. 510.
На кладбищѣ:
Часовня рамерсдорфскаго командорства Нѣмецкаго Ордена, А. I. 522.
Бонпонъ.
Трапезница, А. II. 31.
Бонъ.
Церковь, А. I. 459.
Госпиталь, Ж. II. 411.
Бопоръ.
Остатки монастыря, А. II. 31.
Боппардъ.
Кармелитская церковь, А. II. 200 (2). Ск. II. 442. 445.
Приходская церковь, А. I. 522.
Бопфингенъ.
Св. Власій, Ск. II. 447 Ж. II. 424. 447.
Боргейссель.
Церковь, А. I. 479.
Борго Сан'Донино.
Церковь, А. I. 570; Ск. I. 587.
Борго Санъ'Сеполькро.
Монте ди-Піэтà, магазинъ, Ж. II. 328.
Молельня въ госпиталѣ, Ж. II. 328.
Боргундъ.
Церковь, А. I. 479.

Бордо.
Соборъ, А. II. 35. 123; крытый ходъ, А. II. 123.
Церк. св. Креста, А. I. 464.
С. Эмиліонъ, часовня св. Троицы, Ж. I. 603.
Церковь св. Михаила, А. II. 230.
— св. Северина, А. II. 35. Ск. II. 82; монастырскій дворъ, А. I. 464.
Боркенъ.
Церковь, А. II. 220.
Борнгольмъ, островъ.
Древнія круглыя постройки, А. I. 481.
Боро-Будоръ.
Памятники, А. I. 303. 304.
Борре.
Церковь, А. I. 564.
Бортвикъ.
Замокъ, А. II. 243.
Бостадъ *.
Церковь, А. II. 243.
Бостонъ.
Св. Ботольфъ, А. II. 338.
Ботценъ.
Доминиканская церк., А. I. 540. 541. II. 209.
Францисканская церк. А. I. 541. II. 209.
Церковь св. Георгія, II. 209.
Приходская церковь, А. I 541. II. 209.
Крытый ходъ францисканскаго монастыря, А. I. 541.
Бохольтъ.
Церковь, А. II. 220.
Бохумъ.
Церковь, Ск. I. 498.
Бошервилль.
Церк. св. Георія, А. I. 466. Ск. I 501
Капитульный домъ, А. I. 557.
Бошодъ.
Церковь, А. I. 463.
Брага.
Соборъ, А. II. 132.
Бракель.
Церковь, А. I. 437.
Брамбананъ.
Памятники, А. I. 304.
Бранденбургъ.
Соборъ, А. I. 548. II. 228.
Церк. св. Годегарда, А. II. 116.
— св. Екатерины, А. II. 221.
Преждебывшая Маріинская, А. I. 452.
Николаевская, А. I. 548.
Петровская, А. II. 222.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
Брантомъ.
Церковь, А. I. 463.
Брассакъ-лё-Грапъ.
Церковь, А. I. 553.

* Въ текстѣ, ошибкою, *Бастодъ*.

Браувейлеръ.
Церковь, А. I. 586. 521. Ск. I. 579. II. 154. Ж. II. 94; капитульный залъ, Ж I. 597.
Брауншвейгъ.
Соборъ, А. I. 534. А. II. 111. 216. Ж. I. 598. 599.
Церк. св. Андрея, А. I. 535.
— св. Екатерины, А. I. 535. II. 111. 216.
— св. Магна, А. I. 535. II. 216.
— св. Мартина, А. I. 535. II. 216.
Церковь св. Эгидіи. А. II. 51. 111.
часовня св. Анны, А. II. 216.
Свѣтскія постройки, А. II. 317.
Соборная площадь, Ск. I. 497.
Ратуша въ Старомъ Городѣ. А. II. 216.
Суконный Рядъ (Гевандхаусъ), А. II. 295.
Статуя Лессинга, Ск. II. 532.
Герцогское собраніе, Ск. II. 460.
Музей, Ж. II. 398. 474. Майолики. II. 471.
Бреда.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 126.
Бредвишъ
Церковь, Ск. II. 454.
Брейзахъ.
Мюнстеръ, Ск. II. 448.
Брейтенау.
Монастырская церковь, А. I. 442.
Бременъ.
Соборъ, А. I. 390. 438. 530.
Церковь св. Ансхарія, А. I 530.
— Пресв. Богородицы, А. I. 530.
— св. Іоанна, А. II. 116.
— св. Мартина, А. I. 530.
— св. Стефана, А. I. 530.
Бренкенъ.
Церковь, А. I. 437.
Бренцъ.
Церковь, А. I. 537.
Бренъ.
Церковь С. Иведъ, А. II. 15.
Бреславль.
Соборъ, А. I. 451. II. 58. Ск. II. 456.
Церковь св. Бернгардина, А. II. 221.
— Пресв. Богородицы на Пескахъ, А. II. 114.
— св. Варѳоломея, А. II. 58.
— св. Винкентія, А. I. 451. 535. II. 221.
— Доминиканская, А. II. 58.
— св. Елисаветы, А. II. 114.
— Крестовая, А. II. 58. 114. Ск. II 87.
— св. Маріи Магдалины, А. I. 451. 535. II. 114.
— св. Мартина, А. II. 58.
— св. Матѳія, А. II. 283.
— Миноритская (св. Доротеи), А. II. 114.
— Тѣла Христова, А. II. 221.

Городская дума, А. II. 114. 221.

Брехтенъ.
Церковь, А. I. 530.

Брешія.
Старый соборъ, А. I. 410.
Новый — А. II 285.
С. Алессандро, Ж. II. 334.
Церковь С. Джованни Эванджелиста Ж. II. 334.
— дель-Кармине, Ж. II. 334.
— С. Клементе, Ж. II. 401.
— С. Марія де-Миракoли, А. II. 267.
— С. Назаро, Ж. II. 401.
— С. Франческо. Ж. II. 397.
— С. Эвфемія, Ж. II. 401.
Бывшій монастырь св. Варнавы, М. II. 333.
Бролетто, А. II. 137.
Дума (палаццо Коммунале), А. II. 268.
Городская галерея, Ж. II. 385.
Городской музей, Ск. II. 487.

Бригъ.
Николаевская церковь, А. II 221.

Брида.
Церковь С. Лоренцо, А. I. 408.

Бриксвортъ.
Церковь, А. I 372.

Бриксенъ.
Крытый ходъ собора, А. I. 541.
— — церкви, Ж. II. 429.

Брилонъ.
Церковь. А. I 529. II. 49.

Бристоль.
Соборъ, А. II. 128; капитульный домъ, А. I 562; Богородицк. часовня, А. II. 62.
Редклифовская церковь, А. II. 237.

Бритфордъ.
Церковь, А. I. 372.

Бричинъ.
Круглыя башни, А. I. 406. Ск. I. 422.

С. Бріёкъ.
Соборъ, А. II. 31. 229.

Бріудъ.
Церковь, А. I. 455.

Бромбергъ.
Церковь, А. II. 211.

Бронзоверъ.
Церковь, А. II. 65.

Броннбахъ.
Монастырскій храмъ, А. I 442. 526.

Бру.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 228. Ск. II. 463.

Брукъ.
На рынкѣ:
Галерея съ ложею, А. II. 212.

Брукъ на Мурѣ.
Круглая часовня у церкви св. Рупрехта, Ж. II. 94.
Двери, Ск. II. 155.

Бруннъ.
Церковь, А. II. 211.

Брусса.
Мечети, А. I. 339. 340.
Мавзолеи, А. I. 339. 340.
Медрессе, А. I. 339. 340.

Брюгге.
Соборъ (св. Спаса), А. II. 124. Ж. II. 168. 409. 412; надгробныя плиты, II. 144.
Церковь Нотрдамъ (Пресв. Богородицы), А. II. 124. Ск. II. 355.
— С. Жилль, А. II. 232.
— С. Жакъ (св. Іакова), А. II. 232. Ск. II. 463.
Часовня св. Крови, А. I. 436. II. 232. 294.
Госпиталь св. Іоанна, Ж. II. 411. (3).
Городск. дума, А. II. 125. Ж. II. 418.
Академія, Ж. II. 408 (2). 441 (2). 413. 416.
Палата гостиннаго двора, А. II. 37. 125.

Брюйеръ.
Церковь, А. I. 557.

Брюкенбергъ.
Деревянная церковь, перенесенная изъ Ванга, А. I. 479.

Брюннъ.
Августинская церковь, А. II. 214.
Церковь св. Іакова, А. II. 214.

Брюссель.
Соборъ (св. Гудулы), А. I. 523. II. 36. 124. 289; Живоп. по стеклу, II. 418; часовня Чудодѣйственныхъ Даровъ, А. II. 232.
С. Жан Батистъ, А. II. 230.
С. Катеринъ, А. II. 230.
Нотрдамъ де-ла-Шапелль, А. I. 523. II. 230.
Нотрдамъ дю-Саблонъ, А. II 230.
Ратуша, А. II. 234.
Колодезь, Ск. II. 485.
Музей, Ж. II. 408. 417.
Королевск. библіотека, миніатюры, II. 327.
У барона Рейффенберга, ксилогр., II. 529.

Бугедо.
Церковь, А. I. 567.

Буда см. Офенъ.

Будвейсъ (Будвицъ).
Піаристская церковь, А. II. 214.

Будрунъ.
Остатки зданія, А. I. 142. Ск. I. 153.

Бургонь.
Церковь, А. II. 12.

Бургосъ.
Соборъ, А. II. 70. 245. 290. Ск. II. 93. 464. 480. Ж. II. 382; крытый ходъ, А. II. 132; лѣстница, А. II. 292; часовня Коннетабля, А. II. 246.
С. Клара, А. II. 70.
С. Эстеванъ, А. II. 70.
Монастырь де-лас'Хвельгасъ (Уэльгасъ), А. I. 408; крытый ходъ, А. I. 567.

Каза де-Миранда, А. II. 291.
Буржъ.
Соборъ, А. I. 559. II. 16. 27. 120. Ск. I. 585. Ж. II. 95.
Домъ Жака Кёра, А. II. 230. Ж. II. 418.
Бур'Ластикъ.
Церковь, А. I. 455.
Бурсфельде.
Церковь, А. I. 443. Ж. I. 599.
Бьересьё, близъ Истада.
Церковь, А. I. 602.
Бьернеде.
Церковь, А, I. 481.
Бюдингенъ.
Іерусалимскія Ворота, А. II. 219.
Бюландъ (Byland).
Развалины церкви, А. II. 61.
Бюренъ.
Городская церковь, А. I. 528.
Іезуитская церковь, А. II. 283.
Бюри.
Церковь, А. I. 559.
Бюрла̀.
Церковь, А. I. 458.
Дворецъ, А. I. 551.
Бюрригъ.
Церковь, А. I. 434.

В.

Ваазе.
Церковь, Ск. II. 454.
Вавилонъ.
Капище Беля, А. I. 56. 64.
Остатки зданій, А. I. 63. 64. Ск. I. 65.
Вага.
Столповая базилика, А. I. 387.
Вагаршабадъ.
Церковь, А. I. 325.
Вади-Хальфа̀ (Уади-Хальфа̀).
Остатки храма, А. I. 40.
Вади-Себуа (Уади-Себуа).
Пещерный храмъ, А. I. 42. Ск. I. 47.
Вайдгофенъ.
Церковь, А. II. 211
Вайтголлъ.
Королевскій дворецъ, А. II. 294.
Вала̀нсъ.
Соборъ, А. I. 458.
Валенсія.
Соборъ, А. II. 131. Ж. II. 479.
С. Франсиско эль-Гранде, крытый ходъ А. II. 247.
Крытый ходъ монастыря С Доминго, А. II. 131.
Крытый ходъ церкви С. Мигуэль де-лосъ-Рейесъ, А. II. 292.
Биржа, А. II. 247.
Дворцы, А. II. 247.
Пуэрта де-Серраносъ, А. II. 132.
С. Валентинъ, въ долинѣ Прѐтау.
Церковь, А. II. 209
Валленгорстъ.
Церковь, А. I. 528.
Валлендаръ.
Церковь, А, I. 433.
Вальбекъ.
Соборъ, А. I. 393.
Вальдедіосъ.
Церковь св. Маріи, А. I. 567.
Вальмань.
Церковь, А II. 32.
Монастырскій храмъ, А. II, 123.
Крытый ходъ аббатства, А. I. 550.
Вальтгамъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 404. 474.
Каменные кресты, А. II. 66.
Кивотъ, или сѣнь, II. 146.
Вальядолидъ.
Соборъ, А. II. 294.
Коллегія св. Григорія (с. Грегоріо), А. II. 247. 290.
— Санта-Крусъ, А. II. 290.
Архитектурн. памятники, А. I. 482.
Вангъ.
Деревянная церковь, А. I. 479.
Вандратъ.
Церковь, А. II. 200.
С. Вандрилль.
Церковь, А. II. 31.
Монастырскія постройки, А. I. 246.
Вапріо.
За̀мокъ, Ж. II. 367.
Варалло.
Часовня дель-Сакро Монте, Ж. II. 371.
Церковь Обсервантовъ, Ж. II. 371.
Варанжвилль.
Мануаръ д'Анго̀, А. II. 287.
Варашдинъ.
Церковная башня, А. II. 213.
Варбургъ.
Церковь, А. I. 529.
Нижняя Городская церковь, А. II. 50.
Варвикъ.
Церковь, Ск. II. 146.
Часовня Бошанъ (Beauchamp), А. II. 240.
Варнгемъ.
Церковь, А. I. 564.
Вартбургъ.
За̀мокъ, Ж. II. 540.
„Высокій Домъ", А. I. 532.
Вассербургъ.
Богородицкая церковь, А. II. 207.
Іаковлевская — А. II. 207.

Вассы.
Остатки храма Аполлонова, А. I. 128.
Ватерсло.
Церковь, А. I. 529.
Вевельсбургъ.
Церковь, А. I. 438.
Везелѐ.
Церковь аббатства, А. I. 459. 460. 552. II. 16 122. Ск. I. 501. 584. 585. II. 82.
Везель.
Городская дума, А. II. 201. Ж. II. 420.
Везонъ.
Соборъ, А. I 457.
Церковь С. Кененъ, А. I. 457.
Вейда.
Церковь, А. II. 51.
Вейльгеймъ.
Церковь, Ж. II. 424.
Веймаръ.
Городская церковь, Ж. II. 438.
Великогерцогское собраніе, Ж. II. 367.
Памятникъ Шиллеру и Гёте, Ск. II. 538.
Вейнсбергъ.
Церковь, А. I. 537.
Вейсенбахъ.
Церковь, А. II. 209. Ск. II. 451.
Вейсенбургъ.
Церковь, А. II. 215.
С. Вейтъ.
Церковь, А. II. 211.
Вексельбургъ.
Церковь. А. I. 445. 530. Ск. I. 576. 577. 578. (2).
Веллетри.
Соборъ, А. II. 63. 90. 91.
Капитульный домъ, А. II. 85.
Веллзъ.
Вольскскій рельефъ, I. 92.
Вельсъ.
Городская приходск. церковь, А. I. 541. II. 212.
Вёльхингенъ.
Церковь, А. I. 526.
Венаскъ.
Церковь, А. I. 457.
Венгъ.
Церковь А. II. 208.
С. Вендель.
Церковь, А. II. 104. 199. Ск. II. 201.
Венеція.
С. Витале, Ж. II. 340.
С. Грегоріо, А. II. 136.
С. Джакометто ди-Ріальто, А. I. 410. II. 267
С. Джорджіо де'Гречи, А. II. 281.
С. Джорджіо Маджоре, А. II. 281. Ск. II. 361.
С. Джованни э Паоло, А. II. 75. 136. Ск. II. 271. 272. 309. 315 (5). 360. 136. (2). Ж. II. 336. 339. 342. 399. Надгробные монументы, II. 138.
С. Джованни Кризостомо, А. II. 267. Ск. II. 315. Ж. II. 339. 382. 397.
С. Джованни Элемозинаріо, А. II. 267.
С. Джулія, Ск. II. 361.
С. Джуліано, Ск. II. 361.
Іезуитская церковь, Ж. II. 399.
Церковь делла-Карита̀, Ск. II. 316.
С. Лючія, А. II. 282.
С. Марко, А. I. 259. 373. 409. 484. Ск. I. 423 (2). II. 166 (3). 361. Ж. I. 267 (2). 424. 425. 604. II. 195 (2). Каѳедра, I. 568; галерея башни св. Марка, Ск. II. 361; бронзовыя двери, I. 267. 423; часовня св. Зенона, бронзовый алтарь (престолъ), II. 359; мозаики, I. 512.
С. Марія Формоза, Ж. II. 398.
С. Марія де'Фрари, А. II. 75. Ск. II. 166. 307. 315. 316. 361 (2). Ж. II. 336. 337. 339. 340. 399. 401.
С. Марія де'Мираколи, А. II. 266. 267. Ск. II. 315
С. Марія дель'Орто, А. II. 248.
С. Марія делла-Салуте, Ж. II. 398; ризница, Ж. II. 469.
С. Мартино, А. II. 281.
С. Сальваторе (св. Спасъ), А. II. 267. Ск. II. 360. 361 (4). Ж. II 339.
С. Севастьянъ, Ск. II. 360. Ж. II. 470.
Храмъ Спасителя (иль-Реденторе), А. II. 281. Ск. II. 361. Ж. II. 339.
С. Стефано, А. II. 136. Ск. II. 315. 458.
С. Феличе, А. II. 267.
С. Франческо делла-Винья, А. II. 281 (2). Ск. II. 316. 361 (2). Ж. II. 337.
С. Цаккарія (Св. Захарій), А. II. 266. Ж. II. 195 339.
Площадь с. Цаккарія, Ск. II. 166.
Церковь ле-Цителле, А II. 282.
Площадь св. Марка, Ск. II. 273.
Домъ на Кампо Санта-Марія-Формоза, А. I. 568.
Школа С. Джорджіо, Ж. II. 340.
— св. Марка, А. II. 267. Ск. II. 314. 315.
— св. Роха (С. Рокко), А. II. 267. Ж. II. 469.
Прокураціи старыя, А II. 266.
— новыя, А. II. 282.
Монетный дворъ (Цекка), А. I. 281.
Дожескій дворецъ, А. II. 137. 138. 266. Ск. II. 166. 270. 314. 315.
Дворецъ у Санти Апостоли, А. I. 568.
Палаццо Ангарани (Манцони), А. II. 265.
— Барбариго, А. II. 138.
— Бацидза, А. I. 484.
— Бузинелли, А. I. 484.
— Вендраминъ-Калерджи, А. II. 265.
— Гримани, А. II. 281. 395.
— Даріо, А. II. 265.

Палаццо де-Камерлинги, А. II. 266.
— Контарини, А. II. 266.
— Корнаро, А. II. 280.
— Корнеръ, А. II. 266.
— Корнеръ делла-Ка Гранде, А. II. 281.
— Лореданъ, А. I. 484.
— Манини, Ж, II. 281.
— Пизани, А. II. 138.
— Пизани à Сан'Поло, А. II. 265.
— Реале, Ж. II. 415.
— Сагредо, А. II. 138.
— Тревизанъ, А. II. 266.
— Фарсетти, А. I. 484.
— Фоскари, А. II. 138.
Ка д'Оро, А. II. 138.
Каза Вольпи, Ск. II. 487.
Фондако де'Тедески, А. II. 267. Ж. II. 397.
Фондако де'Турки, А. I. 484.
Галерея при Академіи, А. II. 282.
Порта делла-Карта, А. II. 248. Ск. II. 314.
Академическія собранія, Ск. II. 316. 320. 359. Ж. II. 195 (3). 196. 336. 337. 340 (3). 341. 342. 397. 400 (2). 401 (2). 402. 469. 470.
Библіотека св. Марка, А. II. 281 (2). Миніатюры, II. 413.
Галерея Манфринъ, Ж. II. 399.
Въ залѣ Большаго Совѣта, Ж. II. 194.

Венлокъ.
Развалины церкви аббатства, А. II. 63.
— капитульнаго дома, А. I. 562.

Веноза.
Столповая базилика, А. I. 493.

Венсеннъ.
Св. часовня, А. II. 228.

Вѐрбенъ.
Церковь, А. I. 548. Живоп. по стеклу, II. 440.

Вѐрденъ (Werden).
Церковь, А. I. 386. 521.

Вѐрденъ (Verden).
Соборъ, А. II. 114. 222; надгробная плита Ивона, II. 100.

Вердёнъ (Verdun).
Соборъ, А. I 441.

Вердòль.
Церковь, А. I. 438. Ж. I. 598.

Вѐрлицъ.
Церковь св. Петра, А. I. 532.

Верль.
Приходская церковь, А. II. 113.

Верне.
Церковь, А. I. 437.

Вернонъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 227.

Верона.
Соборъ, А. II. 136. Ск. I. 503.
С. Анастасія, А. II. 136. Ск. II. 361. Ж. II. 193. 342. 373.
Часовня при С. Бернардино, А. II. 281.
С. Джованни ин'Фонте, А. I. 489.
— С. Джорджіо Маджоре (св. Георгія), Ж. II. 342. 470.
Церкви: св. Евфиміи, А. II. 75. Ж. II. 193. 373 (2).
С. Зеноне, А. I. 490. Ск. I. 423. 502. 503. Ж. I. 512. II. 332. 342.
— С. Лоренцо, А. I. 489.
— Мадонна ди-Кампанья, А. II. 281.
— С. Марія Антика, А. I. 489.
— ин'Органо, А. II. 268. Ск. II. 273. Ж. II. 341.
С. Назарія и Кельсія, А. II. 75. Ж. I. 252. II. 341.
С. Піэтро ин'Кастелло, А. I. 489.
С. Стефано, А. I. 489.
С. Фермо, А. I, 411. II. 136. Ск. II. 272. Ж. II. 193. 194.
Палаццо Бевилякква, А. II. 281.
— Каносса, А. II. 281.
— дель-Консильіо (Совѣтская палата), А. II. 267; картинная галерея, II. 193. 195. 373 (2).
— Помпеи, А. II. 281.
Надгробные памятники Скалигеровъ, А. II. 138.
Надгробный монументъ Кана Синьіоріо делла-Скала, Ск. II. 138. 166.
Арка де'Леони, А. I. 208.
Арена, Ж. II. 193.
Пьяцца делле-Эрбе, Ск. II. 315.
Порта де'Борсари, А. I. 208.
Крѣпкія Ворота, А. II. 280.
Мостъ, А. II. 267.
Городская галерея, Ж. II. 342. 373.

Версаль.
Зàмокъ, А. II. 288.
Историческая галерея, Ж. II. 541.
Музей, Ск. II. 462.

Вертгеймъ
Церковь, Ск. II. 445.

Веруэла.
Крытый ходъ монастыря, А. II. 71.

Верхенъ.
Церковь, А, I. 549.

Верчелли.
Церк. С. Андрея, А. I. 570. II. 74. 75.
— С. Христофора, Ж. II. 371.
— С. Павла, Ж. II. 371.

Веспримъ.
Соборъ, А. II. 212.
Часовня св. Гизелы, Ж. I. 600.

Веспъ.
Церк. св. Лоренца, А. II. 236.

Вессерà.
Церковь, А. I. 442. 528.

Вестервигъ.
Церковь, А. I. 481.

Вестеръ-Грёнингенъ.
Церковь, А. I. 392. Ск. I. 498. 499.

Ветёйль.
Церковь, А. II. 287.
Вѐттеръ.
Церковь, А. II. 48.
Вецларъ.
Фундушев. церковь, А. I. 439. II. 48. 112. 113. Ск. II. 84. 147. 150.
Виборгъ.
Соборъ, А. I. 481.
Виденбрюкъ.
Церк. св. Эгидіи, А. I. 528.
Церковь, А. II. 220. 221.
Визельбургъ.
Церковь, А. II. 211.
Викеде.
Церковь, А. I. 530.
Виктрингъ.
Церковь, А. I. 450.
Виллахъ.
Церковь, А. II. 55. 212.
Виллингамъ.
Церковь: пѣвческая часовня, А. II. 129.
Вилльмань (Виллёмань).
Церковь, А. I. 457.
С. Маянъ, А. II. 32.
Вилльнёвъ близъ Авиньона.
Госпиталь, Ж. II. 419.
Вилльнёвъ-лѐ-Безьѐ.
Церковь, А. I. 458.
Вилльнёвъ-лѐ-Магелонъ.
Церковь, А. I. 399.
Вилтонгаузъ.
Картинная галерея, А. II. 416.
Вильдунгсмауэръ.
Церковь, А. I. 541.
Вильерсъ (Виллѐрсъ).
Церковь, А. II. 36.
Остатки аббатства, А. I. 523.
Вильс'Бибургъ.
Приходская церковь, А. II. 207.
Вильснакъ.
Богомольче кая церковь, А. II. 222.
Вильямуріэль.
Церковь, А. I. 567.
Вилья-Нуэва.
Остатки зданій, I. 15.
Вимборн'Минстеръ.
Церковь, А. I. 561.
Вимфенъ у Горы.
Городская церковь, А. II. 202.
Вимфенъ-им'Таль.
Фундушевая церковь, А. II. 45. Ж. II. 96.
Вингаузенъ.
Монастырскій храмъ, А. II. 116.
Виндбергъ.
Церковь, А. I. 449.
Виндзоръ, зáмокъ (Виндзор'Кастль).
Часовня св. Георгія, А. II. 248. Ск. II. 358. Ж. II. 417.
Виндиш'Матрей.
По близости:
Церковь св. Николая, А. II. 210.
Винер'Нёйштадтъ.
Соборъ, А. I. 543. II. 211.
Церк. св Георгія, Ск. II. 443.
Новомонастырская церковь, А. II. 211.
Зáмковая часовня, А. II. 211.
Сѣнь, А. II. 211.
Виньіогуль.
Церковь, А. II. 32.
Виньіори.
Церковь, А. I. 468.
Випперфюртъ.
Церковь, А. I. 521.
Висби, на остр. Готландѣ.
Святодуховская церковь, А. I. 564.
Развалины церкви св. Лоренца, А. I. 564.
Развалины церкви св. Екатерины, А. II. 243.
Висмаръ.
Церковь св. Георгія, А. II. 115.
— св. Маріи, А. II. 115.
— св. Николая, А. II. 222.
Свѣтскія постройки, А. II. 222.
Виссель.
Церковь, А. I. 434.
Вистонъ.
Церковь, А. II. 238.
Витербо.
Соборъ, А. I. 492.
Церк. св. Франциска, Ж. II. 382.
Монастырскій дворъ при церкви С. Марія делла-Веритà, А. I. 572.
Надгробн. памятникъ, А. II. 77.
Витлюббе.
Церковь, А. I. 549.
Виторія.
Церк. св. Маріи, А. II. 131.
Виттенбергъ.
Городская церковь, А. II. 217. Ск. II. 455. 476. Ж. II. 438. 439.
Зáмковая церковь, А. II. 217. Ск. II. 457. 458 (2).
Ратуша, Ж. II. 437.
Виттштокъ.
Маріинская церковь, А. II. 116.
Виченца.
Соборъ, А. II. 75.
С. Рокко, Ж. II. 342.
С. Стефано, Ж. II. 398.
Ратуша (Базáлика), А. II. 282.
Палаццо Кьерегати, А. II. 282.
— Маркантоніо Тьене, А. II. 282.
— Вальмарана и другіе, А. II. 282.

Небольшіе фасады дворцовъ, А. II. 268.
Театро Олимпико, А. II. 282.
Городской музей, Ж. II. 340. 342.
Предъ городомъ:
Палладіева Ротонда, А. II. 282.
Вичъ.
Соборъ, крытый ходъ, А. II. 132.
Виѳлеемъ.
Церковь, А. I. 221.
Віанденъ.
За̀мковая часовня, А. I. 524.
Вокле́ръ.
Залообразная постройка въ аббатствѣ, А. II. 15
Волковъ.
Церковь, А. I. 549.
Во́льбекъ.
Церковь, А. II. 113.
Вольвикъ.
Церковь, А. I. 455.
Вольгастъ.
Церк. св. Петра, А. II. 117. Св. II. 477.
Поблизости:
Церк. св. Гертруды, А. II. 224.
Вольмирштедтъ.
За̀мковая часовня, А. II. 222.
Вольтерра.
Пеплохранилища, Ск. и Ж. I. 175.
Ворота, или проѣздъ, А. I. 88.
С. Вольфгангъ.
Фундушев. церковь, А. II. 208.
Церковь, А. II. 209. Ск. и Ж. 429. Ск. II. 451.
Вольфенбюттель.
Церковь, А. II. 295.
Вормсъ.
Соборъ, А. I. 440. 524. Ск. 148. 445. Ж. I. 596; Николаевская часовня, Ск. II. 445; Крещальная часовня, А. II. 206; крытый ходъ, А. II. 206.
Церковь св. Мартина, А. I. 525.
— св. Павла, А. I. 525.
Монументъ Лютеру, Ск. II. 538.
Ворсстеръ.
Соборъ, А. I. 407. II. 63.
Развалины капитульнаго дома при соборѣ, А I. 562.
Воселль.
Церковь С. Мишель, А. II. 227.
Восъ.
Церковь, А. I. 461.
Вреденъ.
Приходская церковь, А. II. 221. Ск. и Ж. II. 453.
Фундушевая церковь, А. I. 391.
Врета.
Остатки церкви, А. I. 481.
Вудфордъ.
Церковь, А. I. 473.

Вульчи.
Надгробные памятники (Кукумелла), А. I. 86. Ск. I. 91.
Вунсторфъ.
Церковь, А. I. 437.
Высокій Деканъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 545.
Вьеннъ.
Соборъ, А. I. 459. II. 32.
Церк. С. Андре́-лё-ба, А. I. 459.
— С. Пьерръ, А. I. 459.
Вьёфюме́.
Порталъ церкви, А. I. 467.
Вѣна.
Соборъ св. Стефана, А. I. 542. II. 107. 10. Ск. I. 581. II. 443 (3). 444; каѳедра, II. 441.
Августинская церковь, А. II. 211.
Церк. св. Карла Борромея, А. II. 296.
Церковь Марія Штигъ, А. II. 107.
— Св. Михаила, А. I. 543.
— Миноритская, А. II. 211.
Арсеналъ, Ж. II. 542.
Дворецъ принца Евгенія, А. II. 296.
Императорская сокровищница. Драгоцѣнныя одежды, II. 413.
Императорскія собранія въ Бельведерѣ:
Кабинетъ антиковъ, I. 170. 190.
Новая скульптура, II. 358.
Картинная галерея, II. 175. 194. 338. 344. 370. 375 (2). 377. 382. 386. 397. 399. 401. 408 (2). 412. 414 (2). 415. 417. 418 (2). 419 (2). 421 (2). 422. 428. 429 (2). 435 (2). 474 (2). 496. 500. 502.
Библіотека, миніатюры, I. 239.
Галерея Эстергази, Ж. II. 369.
— Лихтенштейна, Ж. II. 408. 415. 493.
На горѣ Винербергъ:
Сѣнь, Ск. II. 211.
Вюрцбургъ.
Соборъ, А. I. 442. 528. Ск II. 442. 477.
Церковь св. Буркгарда, А. I. 388.
Церковь (Часовня) Пресв. Богородицы, А. II. 111. Ск. II. 442.
Неймюнстерская церковь, А. I. 528,
Шотландская церковь, А. I. 442.
Часовня на Маріинской Горѣ, А. I. 389
Княжескоепископскій дворецъ, А. II. 296.
Библіотека, миніатюры, I. 379.

Г.

Гаабахъ.
Церковь, А. II. 207.
С. Габріэль.
Церковь, А. I. 457.
Гавельбергъ.
Соборъ, А. I. 451. II. 222; лекторій, II. 223.
Монастырскія постройки, А II. 56.

Гавиксбекъ.
Церковь. А. II. 113.
Гага (собственно Гаагъ).
Церковь св. Іакова, А. II. 236.
— Монастырская, А. II. 237.
Королевская картинная галерея (находившаяся прежде въ Брюсселѣ), II. 368. 408. 414. 415 (2).
Гагенау.
Церковь св. Георгія, А. I, 447.
Гадебушъ.
Церковь, А. I. 549.
Гадесъ.
Храмъ, А. I. 77.
Гайльдорфъ.
Приходск. церковь на горѣ Геэрбергъ, Ж. II. 427.
Гайльіонъ.
Зàмокъ, А. II. 286.
Гайна.
Церковь, А. II. 48. 113.
Гайнбургъ.
Круглая часовня, А. I. 542.
Галикарнасъ.
Мавзолей, А. I. 149. Ск. I. 153.
Галле.
Соборъ, А. II. 217.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 217. Ж. II. 437.
— Св. Морица, А. II. 217. Ск. II. 149.
— Св. Ульриха, А. II. 217. Ск. II. 449. Ж. II. 449; каѳедра, II. 478.
Галле.
Ратуша, А. II. 217.
Развалины Морицбурга, А. II. 217.
Галлейнъ.
Городская церковь, А. I. 541.
С. Галленъ.
Церковь, Ск. I. 374.
Библіотека, Ск. I. 377; миніатюры, I. 265. 379; планъ прежнихъ монастырскихъ зданій, I. 255.
Галль въ Швабіи (Швебишгалль).
Церковь св. Михаила, А. II. 202. Ск. II. 204. 448; рѣзныя одежды престоловъ, II. 448.
Галль (Галь) въ Бельгіи.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 124. Ск. II. 144.
Галльштадтъ (Гальштадтъ).
Церковь, Ск. и Ж. II. 429. Ск. II. 430. Ж. II. 451.
Гальберштадтъ.
Соборъ, А. I. 534. II. 51. 111. 112. 217. Ск. I. 576. Ж. II. 422; лекторій, II. 217; ковры, I. 510.
Богородицкая церковь, А. I. 394. 444. Ск. I. 497. 574. 575. Ж. I. 510. 599. II. 174.
Церковь св. Мартина, А. II. 217.
Свѣтская архитектура, II. 217.
Гальтернъ.
Церковь, А. II. 220.
Гамаданъ.
Архитектурн. остатки и скульптуры, I. 66.
Гамбургъ.
Церковь св. Екатерины, А. II. 116.
— Св. Іакова, А. II. 116.
— Св. Петра, А. II. 115.
Городская библіотека, миніат. I. 592.
Гамерслебенъ.
Церковь, А I. 443.
Гамингъ.
Церковь Картузіанскаго монастыря. А. II. 107.
Гаммъ.
Приходская церковь, А. II. 49.
Гамтонкортъ.
Картинная галерея, II 331. 389.
Гамъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 21.
Гандерсгеймъ.
Фундушевая церковь, А. I. 392 443. 445.
Гандшухсгеймъ.
Собраніе мексиканскихъ древност. Уде, I. 24.
Ганноверъ.
Церковь св. Эгидіи, А. II. 113.
— Рыночная, А. II. 114.
Часовня св. Николая, А. II. 113.
Зàмковая часовня, Ск. I. 515.
Свѣтская архитектура, II. 222.
Городская дума, А. II. 222 (2).
У г-на Гàусмана, Ж. II. 422.
Гаргано.
Бронзовыя двери храма, I. 269.
Гарделегенъ.
Маріинская церковь, А. I. 548. 549.
Гардмо.
Церковь, А. I. 407. 408.
Гарлемъ. (Гаарлемъ.)
Церковь св. Бавона, А. II. 236.
Гартасъ (Гартадъ).
Храмъ, А. I. 51.
Гартбергъ.
Приходская церковь, А. II. 212.
Круглая часовня, А. I. 542.
Гарфлёръ.
Церковь, А. II. 227.
Гаслахъ, близъ Страсбурга.
Церковь, А. II. 106.
Гаттон'Паркъ.
У лорда Варвика, Ж. II. 368.

Гатценпортъ.
Церковь, А. II. 200.
Гаура (Гоуръ).
Остатки памятниковъ, I. 342.
Гафсло.
Церковь, А. I. 479.
Гаэта.
Соборъ, А. I. 573.
Мраморная колонна при Соборѣ, I. 591.
Надгробный памятникъ, А. I. 185.
Гвадалахара.
Дворецъ Инфантадо, А. II. 290.
Гвадалупа.
Монастырскій храмъ, А. II. 131.
Гватемала.
Остатки памятниковъ, А. I. 21.
Гватуско.
Теокалли, А. I. 16.
Гебвейлеръ.
Церковь, А. I. 536.
Геггенъ.
Церковь, Ж. I. 598.
Геддингтонъ.
Каменные кресты, II. 66.
Кивоты или сѣни, II. 146.
Гезеке.
Фундушевая церковь, А. I. 529.
Гей (Гюи).
Коллегіатская церковь, А. II. 232.
Гейдельбергъ.
Святодуховская церковь, А. II. 206. Ск. II. 445.
Замокъ, А. II. 295. Ск. II. 476.
Библіотека, миніатюры, I. 512. 594. 595.
Гейденгеймъ.
Церковь А. I. 537.
Гейльброннъ.
Церковь св. Киліана, А. II. 204; сѣнь, II. 204.
— Св. Іосифа, Михайловская часовня, А. I. 537.
Рѣзныя одежды престоловъ, II. 448.
Гейльсбергъ.
Епископскій замокъ, А. II. 118.
Гейльсброннъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 442. II. 53. Ск. II. 449 (2). 450. Ж. I. 596. II. 433. 449; сѣнь, II. 216. 442.
Часовня, А. I. 528.
Геймерсгеймъ.
Церковь, А. I. 521. Ж. I. 601.
Гейнсбергъ.
Фундушевая церковь, А. II. 200.
Гейсденъ.
Церковь св. Екатерины, А. II. 126.
Гейслингенъ.
Церковь, клиросныя сидѣнья. Ск. II. 444.
Гейснидда.
Церковь, А. II. 46. 47.
Гейстербахъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 520. Ж. II. 177.
Гейтхайнъ.
Церковь, А. I. 532.
Геклингенъ.
Церковь, А. I. 443. 533. Ск. I. 576. *
Гексамъ (Гексгамъ).
Церковь св. Андрея, А. I. 247.
Базилика, А. I. 247.
Гекстеръ.
Церковь св. Киліана, А. I. 437.
Монастырскій храмъ, А. II. 113.
Гела.
Выдавленныя или выбивныя монеты (Numi incusi), I. 120.
Гелати.
Церковь, А. I. 326.
Геліополь.
Остатки древнихъ зданій, I. 207.
Обелискъ, I. 33.
Гелле, см. Анти-Латополь.
Геллингенъ.
Часовня, А. 1. 446.
Гельденъ.
Церковь, А. I. 528.
Гельзингборгъ.
Храмъ Пресв. Богородицы, А. II. 69.
Гельнгаузенъ.
Церковь св. Петра, А. I. 526.
— Приходская, А. I. 526.
Дворецъ, А. I. 441.
Гемзедаль.
Церковь, А. I. 479.
Геммерде.
Церковь, Ск. II. 452.
Генерсдорфъ.
Церковь. А. I. 450. **
Генингенъ.
Церковь, I. 438.
Гентъ.
Соборъ, А. I. 523. II. 36.
Св. Бавонъ, А. II. 232. Ж. II. 407. 408.
Остатки монастырскихъ зданій аббатства св. Бавона, А. I. 523.
С. Жакъ (церк. св. Іакова), А. I. 436. II 232.
С. Мишель (церк. св. Михаила), А. II 232
Вѣчевая башня (Beffroi), А. I. 124.
Ратуша, А. II. 235. 294.
Торговые ряды, А. II. 233.
Шкиперскій домъ, А. II. 233.

* Въ текстѣ, вмѣсто геклингенской церкви, по недосмотру: гейклингенской.

** Въ текстѣ, по недосмотру, Генесдорфъ.

Генуа.
Соборъ, А I. 491. 492. А. II. 75. 270. Ск. I. 587. 588. II. 313. 358.
С. Джованни ди-Пре, А. I. 592.
С. Донато, А. I. 492. Ж. II. 417.
С. Козмо, А. I 492.
С. Марія ди-Кариньяно, А II. 280. Ск. II. 485.
С. Марія ди-Кастелло, А. I. 492.
С. Маттео, Ск. II. 358.
С. Стефано, Ж. II. 392.
Дожескій дворецъ, А. II. 279.
Паллацо Дорія, А. II. 279. Ж. II. 393.
— Камбіазо, А, II. 280.
— Карега, А. II. 279. *
— Леркари, А. II. 280.
— Паллавичини, А. II. 280.
— Саули, А. II. 280.
— Спинола, А. II. 280.
Университетъ, А. II. 280.
Вилла Гримальди, А. II. 280.
— Джустиніани, А. II. 280.
— Имперіали, А. II. 280.
— Спинола, А. II. 280.
У Маркиза ди-Негро, Ск. I. 153.
Георгенталь.
Монастырь, А. I. 446.
Геппингенъ.
Фундушевая церковь, Ж. II. 424.
Герандъ.
С. Обенъ, А. I. 465. II. 230.
Гердеке. **
Церковь, А. I. 528.
Герденъ.
Церковь А. I. 437.
Геркуланумъ.
Фрески, I. 192 и далѣе.
Герлицъ.
Церковь св. Анны, А. II. 219.
— Пресв. Богородицы, А. II. 219.
— Св. Петра, А. I. 533. II. 219.
Святокрестовская часовня, А. II. 219.
Ворота „Кайзертруцъ", А. II. 219.
Германштадтъ.
Евангелическая церковь, А. II. 213.
Гермонтидъ.
Храмъ, А. I. 51.
Гернроде.
Фундушевая монастырск. церковь, А. I. 368. 369. 445; крытый ходъ, А. I. 445; „Часовня покаянія", Ск. 498. 575. 576.
Герона.
Соборъ, А. II. 244; крытый ходъ, А. I. 565.
Церковь С. Даніэль, А. I. 409.
— С. Доминго, А. I. 565.
— С. Феликсъ, А. II. 247.
Арабская баня, А. I. 565.
С. Геронимо, монастырь.
Тамъ хранятся находки въ развалинахъ замка Аззахры, I. 324.
Герренбергъ.
Фундушевая церковь, А. II. 203; каѳедра, II. 204; клиросныя сидѣнья, II. 444.
Герресгеймъ.
Церковь, А. I. 521.
Герсте.
Церковь, А. I. 437.
Герсфельдъ.
Развалины монастырской церкви, А. I. 388.
Герфордъ.
Горная церковь, престолъ, II. 221.
Церковь св. Іоанна, А. II. 113.
Фундушевая церковь св. Маріи, А. II. 113
Мюнстерская —, А. I. 53С. II. 49.
Частные дома, А. II. 221.
Герфъ-Гуссенъ.
Пещерный храмъ, А. I. 42. Ск. I. 47.
Герцогенбушъ.
Церковь св. Іоанна, А. II. 235.
Герцогенраде.
Церковь, А. I. 436.
Гершпрукъ.
Церковь, А. II. 433.
Гетарія.
Церковь, А. II. 131.
Геттингенъ.
Университетская библіотека, Ж. II. 179. 422.
Гехстъ.
Церковь св. Юстина, А. I. 389. II. 206.
Гизе.
Пирамиды, сфинксы, частныя гробницы, I. 31.
Гиллахъ.
Архитектоническ. остатки, I. 63.
Гильденъ.
Церковь, А. I. 434.
Гильдесгеймъ.
Соборъ, А. I. 391. Ск. I. 414. 415. 428. 574.
Св. Годегардъ, А. I. 443. Ск. I. 575.
Магдалининская церковь, Ск. I. 428.
Церковь св. Михаила, А. I. 391. 444. 532. Ск. I. 415. 575. Ж. I. 599. 600; ковры, I. 510; крытый ходъ, А. I. 532.
Церковь на Морицбергѣ, А. I. 391.
Соборный дворъ, Ск. I. 415.
С. Гильемъ-дю-Дезеръ.
Церковь аббатства, А. I. 398. 458.
Гиркгаузенъ.
Церковь, А. II. 49.
Гирфордъ.
Соборъ, А, I. 472. 473. II. 62; Богородичная часовня, А. II. 62.
Гирценахъ.
Церковь, А I. 433. II. 41.

* Въ текстѣ, ошибкою: Казега.
**Въ текстѣ: Гардеке по недосмотру.

Гиршау.
Церковь св. Аврелія, А. I. 448.
Гирше см. Герфъ-Гуссенъ.
Гиттердаль. *
Церковь, А. I. 479.
Гладбахъ.
Церковь аббатства, А. I. 435. 521.
Гласго.
Соборъ, А. II. 66. 67.
Гластонбери.
Церковь аббатства, А. II. 60.
Часовня св. Іосифа, А. I. 561.
Глейвицъ.
Приходская церковь, А. II. 221.
Глендалу.
Церковь, А. I. 477.
Глосстеръ.
Соборъ, А. I. 405. 472. II. 129. 239. Ск. II. 90.
Капитульный домъ, А. I. 562.
Гмюндъ.
Святокрестовская церковь, А. II 202.
Іоанновская —, А. I. 537.
Рѣзныя одежды престоловъ, II. 448.
Гнаденталь, близъ Галля.
Храмъ цистерціанскаго монастыря, А. II. 44.
Гнѣзно (Гнезенъ).
Соборъ, Ск. I. 497.
С. Гоаръ.
Фундушевая церковь, А. I. 435. II. 41. 199. Ск. II. 476; каѳедра, II. 441.
Гоати.
Развалины постройки, А. I. 11.
Говедеэнъ.
Остатки монастыря, А. I. 563.
Гогенцоллернъ.
Михайловская часовня, Ск. I. 417.
Гогенштауфенъ.
Сельская церковь, Ж. II. 424.
Годесбергъ.
„Высокій Крестъ“ (Hochkreuz), А. II. 103.
Гокгамъ (Holkham).
Картинная галерея, II. 380.
Гокгерстъ.
Церковь, А. II. 128.
Голирудъ.
Развалины церкви, А. II. 67.
Голубъ (Голлубъ).
Замокъ, А. II. 119.
Гольсъ.
Церковь, А. I. 479.
Гольцменгенъ, см. Хольцменгенъ.
Горкумъ.
Церковь св. Іоанна, Ж. II. 94.

* Въ текстѣ, ошибкою, Гиттердиль.

Горнъ (Гоорнъ).
Церковь св. Іоанна. А. II. 236.
Горнъ, въ Вестфаліи.
Рельефъ на эгстерскихъ скалахъ, I. 498.
Горпацъ (Горпачъ).
Церковь, А. I. 543.
Госларъ.
Соборъ, А. I. 391. 446. Ск. I. 416. 499. Ж. II. 174.
Церковь на Франкенбергѣ, А. I. 444.
— Нёйверкскаго монастыря, А. I. 531. Ж. I. 599.
Другія церкви, тамъ же, I. 532.
Часовня императорскаго дворца, А. I. 394.
Дворецъ, А. I. 532.
Ратуша и „Вортъ“, А. II. 216.
Гота.
Библіотека, Евангеліе съ изукрашеннымъ окладомъ, I. 378. 380.
Собраніе, Ск. II. 460.
Готфридингъ.
Церковь, А. II. 208.
Гоуденъ.
Церковь аббатства св. Петра, А. II. 128.
Гохельтенъ.
Церковь, А. I. 434.
Гоццо.
Гигантея, А. I. 76.
Гоэнбургъ (Hohenburg).
Церковь, А. II. 207.
Гоэнфейстрицъ (Hohenfeistriz).
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 212.
Граведона.
Баптистерій (Крещальня) Санта-Марія Антика, А. I. 491.
Гравиль (Graville).
Церковь, А. I. 467.
Градара.
Приходская церковь, Ж. II. 347.
Градо.
Каѳедра въ Соборѣ, I. 568.
Церковь св. Петра, А. I. 411. Ж. I. 512.
Граммонъ.
Монастырскія постройки, А. I. 550.
Грамцовъ, въ Укермаркѣ.
Монастырскія зданія, А. II. 56.
Гранада.
Соборъ, А. II. 293. Ск. II. 480.
Альямбра, А. I. 334; отдѣлка, I. 336. 337; дворецъ подлѣ Альямбры, А. II. 293.
Генералифе, А. I. 336.
Гранд' Андели.
Церковь св. Клотильды А. II. 31.
Гранзеэ.
Маріинская церковь, А. II. 116.
Грансонъ.
Церковь св. Іоанна Крестителя, А. I. 462.

Гранъ, въ Венгріи.
Соборъ, А. I. 395.
Гранъ, въ Норвегіи.
Базилика, А. I. 480.
Грацъ.
Церковь Нѣмецкаго Ордена св. Маріи на Лехѣ, А. II. 55.
Граупенъ.
Городская церковь, Ск. и Ж. II. 451.
Грейфсвальдъ.
Маріинская церковь, Ск. II. 453.
Николаевская —, А. II. 117.
Частныя постройки, II. 224.
Грейффенбергъ.
Маріинская церковь, А. II. 117.
Николаевская —, А. II. 547.
Гренингенъ.
Церковь св. Мартина, А. II. 236 (2).
— Св. Вальбурга, А. I. 389.
Гренна.
Церковь, Ж II. 170.
Гренобль.
Соборъ, А. I. 551. II. 123.
Церковь св. Андрея, А. I. 551.
— Св. Лаврентія, А. I. 552.
Грестенъ.
Церковь, А. II. 211.
Гримма.
Маріинская церковь, А. I. 535
Гриничь.
Госпиталь, А. II. 294.
Грисъ, монастырь.
Церковь, А. II. 209.
Гройчъ, близъ Пегау.
Замковая часовня, А. I. 394.
Госпробстдорфъ.
Церковь, сѣнь, II. 213.
Гротта-Феррата.
Церковь, Ж. II. 491.
Грюнбергъ.
Церковь, А. II. 48. 113.
Грюнсфельдгаузенъ.
Часовня, А. I. 528.
Гуальдо.
Церковь св. Франциска, Ж. II. 343.
Гуануко-эль-вьехо.
Развалины дворца, А. I. 11.
Цитатель, А. I. 11.
С. Гуанъ де-ла-Пенья.
Крытый ходъ, А. I. 567.
Губбіо.
Соборъ, Ж. II. 394.
С. Марія Нова, Ж. II. 197.
Губенъ.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
Гуда.
Церковь св. Іоанна, А. II. 236. Живоп. по стеклу, II. 475.
Гудгемъ.
Церковь, А. I. 564.
Гуде.
Развалины монастырской церкви, А. II. 55.
Гузумъ.
Церковь, А. I. 563. Ск. II. 455.
Гуйсбургъ.
Церковь, А. I. 393.
Монастырскія зданія, А. I. 446.
Гукарде.
Церковь, А. I. 530
Гулль.
Церковь, св. Маріи, А. II. 128.
Гумлеза.
Церковь, А. I. 564.
Гунонг' Діэнгъ.
Остатки храма, I. 304.
Гуркъ.
Соборъ, А. I. 450. Ж. I. 600.
Гуэрта.
Крытый ходъ въ монастырѣ, А. II. 71.
Гуэска.
Соборъ, А. II. 244. Ск. II. 464.
Св. Мартинъ, А. II. 71.
С. Гюберъ.
Церковь аббатства, А. II. 232.
Гюльденштернъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 547.
Гюльсъ.
Церковь, А. I. 522.
Гюстенъ,
Церковь, А. I. 437. Ж. I. 598.

Д.

Дакке.
Храмъ, А. I. 51.
Дальбю.
Святокрестовская церковь, А. I. 481.
Дамаскъ.
Большая мечеть, А. I. 318. 319.
Дандуръ,
Храмъ, А. I. 51.
Данцигъ.
Церковь св. Биргитты, А. II. 225.
— Св. Варѳоломея, А. II. 225.
— Доминиканская, А. II. 120.
— Св. Іоанна, А. II. 225.
— Св. Екатерины, А. II. 225.
— Св. Маріи, А. II. 224. Ж. II. 413. 436; Ферберовская часовня, Ск. II. 451. Ж. II. 420; Рейнгольдовская часовня, Ск. II. 452. Ж. II. 420.

Церковь св. Петра и Павла, А. II. 225.
— св. Троицы, А. II. 225.
Артусовъ дворъ, А. II. 119. 120.
Ратуша, А. II. 119.

Дараб' Гердъ.
Изваянія, I. 273.

Дарентъ.
Церковь, А. I. 502.

Дарлингтонъ.
Церковь св. Кутберта, А. II. 61.

Дармштадтъ.
Музей, Ж. II. 96. 179. 432.

Дарока.
Приходская церковь, А. II. 244.

Даула.
Крытый ходъ, А. I. 556.

Деботъ.
Храмъ, А. I. 51.

Девентеръ.
Католическая церковь, А. II. 237.
Церковь св. Лебуина, А. I. 436. 523.
— Св. Николая, А. I. 436.

Дейельсдорфъ.
Церковь, Ск. II. 453.

Дейтш' Альтенбургъ.
Церковь, А. I. 541. II. 211.
Круглая часовня, А. I. 542.

Дейцъ.
Церковь, декоративныя работы, I. 514.

Делосъ.
Храмъ Аполлона, А. I. 128.
Остатки алтаря, I. 166.
Храмина, А. I. 147.
Колоссъ, I. 116.

Дельбрюкъ.
Церковь, А. I. 437.

Дельвичъ, близъ Лондона.
Картинная галерея, II. 503.

Дельги старый.
Мавзолей Гумаюна, А. I. 348.
Остатки монументовъ, А. I. 342 (2).
Колонны, А. I. 283

Дельги новый.
Мечеть Джёмна, А. I. 348.
Замокъ Джиганабадъ, А. I. 348.

Дельфтъ.
Церковь св. Варѳоломея, А. II. 126.
— Св. Урсулы, А. II. 236.

Дельфы.
Храмъ Аполлона, А. I. 112. Ск. I. 132. 134.
Лесха, Ж. I. 142.

Демминъ.
Варѳоломеевская церковь, А. II. 117.
Ворота, А. II. 224.

Денбленъ.
Соборъ, А. II. 67.

Дендерахъ см. Тентиридъ.

С. Дени.
Церковь аббатства, А. I. 470. II. 11. 27. Ж. I. 507; крипта, А. I. 396. Ск. I. 422. надгробные памятники, I. 516. 585. 586. II. 82. 83. 99. 100. 142. 463.

Денкендорфъ.
Церковь св. Гроба, А. I. 537.
Крытый ходъ, Ж. II. 424.

Денфермлейнъ.
Соборъ, А. II. 67.
Церковь аббатства, А I. 475.

Дергамъ.
Соборъ, А. I. 474. II. 61.

Дерне.
Церковь, А. I. 438.

Деттингенъ.
Церковь, А. I. 448.

Джаггернотъ.
Пагода, А. I. 296.

Джарпойнтъ.
Развалины церкви, А. I. 563.

Джедборгъ.
Церковь аббатства, А. I. 563.

Джези.
Церкви, Ж. II. 400.

Джелалабадъ.
То́пы, А. I. 288.

С. Джиминьяно.
С. Агостино, Ж. II. 324. 325.
Главная церковь, Ж. II. 189.
Ратуша, Ж. II. 189.

Джирдженти.
Порталъ церкви С. Джорджо, А. II. 76.
Порталъ Оспедале, А. II, 76.

Джуанпуръ.
Мугаммеданская архитектура, А. I. 348.

Дигуръ.
Церковь, А. I. 326.

Дидимы.
Храмъ, А. I. 149.

Дижонъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 29.
— С. Бенинь, А. I. 371.
— Св. Михаила, А. II. 287.
Колодезь Картузіанскаго монастыря, Ск. II. 144; порталъ, Ск. II. 145.
Музей, Ск. II. 145. Ж. II. 168.
Судебная палата, А. II. 287.
Посольскій домъ, А. II. 230.

Диксмейденъ.
Церковь, лекторій, II. 233.

Динанъ (Dinan), во Франціи.
Церковь св. Спаса, А. I. 465.

Динанъ (Dinant), въ Бельгіи.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 36.

Дингольфингъ.
Приходская церковь, А. II. 207.
Динкельсбюль.
Церковь св. Георгія, А. II. 202. Ж. II. 424
Дирута.
Францисканская церковь, Ж. II. 343.
Дисдорфъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 548.
Дистъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 36.
— С. Сюльписъ, А. II. 232.
Гостинный дворъ, А. II. 125.
Діарбекиръ.
Дворецъ, А. I. 272.
С. Діэ.
Церковь, А. I. 441.
Діэппъ.
Церковь св. Іакова, А. II. 227.
Доберанъ (Добберанъ).
Церковь, А. I. 549. II. 56. 115. Ск. II. 455.
Добрилугъ.
Манастырскій храмъ, А. I. 547.
Доврь.
Крѣпостная церковь, А. I. 372.
Доган'лу см. Наколея.
Доксанъ.
Фундушевая церковь, А. I. 451.
Долоресъ.
Развалины города, А. I. 21. Ск. I. 26.
Доль.
Соборъ. А. II. 31. 229.
С. Доминго-де-ла-Кальсада.
Церковь, А. I. 567.
Дондангенъ, въ Курляндіи.
Зâмокъ Меченосцевъ, А. II. 121
С. Донино.
Церковь, А. I. 570.
Доннерсмаркъ.
Церковь, А. II. 212.
Доннмари.
Храмъ Пресв. Богородицы, А. II. 21.
Дордрехтъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 235.
Дортмундъ.
Доминиканская церковь, А. II. 113. Ж. II. 423; балдахинъ или сѣнь, II. 231.
Маріинская церковь, А. I. 437. Ж. II. 179; сѣнь, II. 221.
Церковь св. Петра, А. II. 220. Ск. II. 452.
— св. Рейнольда, А. I. 528. II. 220. Ж. II. 179; сѣнь, II. 221.
Дорфъ Бракель (Село Бракель).
Церковь, А. I. 437.
Дорчестеръ.
Церковь, А. II. 128.
Дрезденъ.
Звѣринецъ, А. II. 297.
Музей, А. II 535. Ск. II. 538.
Театръ, А. II. 535. Ск. II. 538.
Статуя Карла Маріи Вебера, Ск. II. 538.
Античная галерея, I. 119.
Картинная галерея, II. 375 (4). 390. 392. 394. 395. 397. 398 (3). 399. 402. 408. 422. 432. 470. 490. 493. 496. 500.
Собраніе гипсовыхъ слѣпковъ Менгса, Ск. II. 357.
Въ „Зеленомъ склепѣ", Ск. I. 263.
Общество Древностей, Ск. I. 576.
Дришъ.
Церковь, А. II. 200.
Дронтгеймъ.
Соборъ, А I. 480. 563. II. 67.
Дрюбекъ.
Церковь, А. I. 393. 445.
Дрюггельте.
Часовня, А. I. 438.
Дувръ см. Доврь.
Дуйсбургъ.
Церковь св. Спаса, А. II. 200.
Думнаръ.
Пещерныя постройки, А. I. 294.
Дюренъ.
Церковь, А. II. 200.
Дюссельдорфъ.
Художественное собраніе, гравюры, II. 525.

Е.

Ериховъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 452. 548.
Городская церковь, А. I. 548.

Ж.

Жамбекъ.
Церковь, А. I. 543.
С. Жан' де-Коль.
Церковь, А. I. 553.
С. Жан' дю-Дуâ, близъ Морлѐ.
Богомольческая часовня, А. II. 229.
Женева.
Соборъ, А. I. 537. II.33.
С. Женеру.
Церковь, А. I. 370.
С. Жермен' ан' Лѐ,
Зâмокъ, А. II. 288.
Зâмковая часовня, А II. 27. 28.
С. Жермѐн' де-Бланшѐрбъ, близъ Кана.
Церковный порталъ, А. I. 467.
С. Жермѐръ.
Церковь аббатства, А. I. 559. II.
Жермини де-Пре.
Церковь, А. II. 371.

Жизо̀ръ.
Церковь, А. II. 287.
С. Жервѐ и С. Протѐ, А. II. 227.
С. Жилль.
Церковь, А. I. 457. 550. Ск. 583.
С. Жильда̀съ де-Рюи.
Церковь, А. I. 465.
Жичь.
Развалины церкви, А. I. 545.
Жоръ.
Церковь, А. I. 466.
Жосселѐнъ.
За̀мокъ, А. II. 230.
Жуа̀рръ.
Крипта церкви, А. I. 396.
Декоративное искусство, I 610.
Жюмье́жъ.
Церковь аббатства, А. I. 397. II 31.

З.

За̀боръ.
Часовня, А. I. 535.
Зайнъ.
Церковь, А. I. 522. Ск. II. 84.
Зальфельдъ.
Придворная аптека, А. I. 532.
Свѣтскія постройки, II. 218.
Зальцбургъ.
Соборъ, А. II. 283. Ск. I. 581.
Церковь Капуциновъ, Ск. II. 443.
— Францисканъ, А. I. 541.
— Ноннбергская, А. I. 395. II. 209. Ж. II. 508.
— Св. Петра, А. I. 450. 541.
— приходская, А. II. 209.
Зальцбургъ, близъ Нейштадта на Залѣ.
Монетный дворъ, А. II. 53.
Зальцведель.
Церковь св. Лаврентія, А. I. 548
Замора см. Самора.
Зангерга́узенъ.
Церковь св. Ульриха, А I. 393.
За̀ндау.
Церковь, А. I 548.
За̀ра (Задаръ).
Соборъ, А. I. 569. Ж. II. 340. 341.
С. Вито, А. I. 410.
С. Доменико. А. I. 410.
С. Донато, А. I. 259.
С. Франческо, Ж. II. 341.
Св. Хрисогонъ, А. I. 569.
Збра̀славъ.
Церковь, Ск. II. 451.
Зе́бенштейнъ.
Церковь, А. II. 211.
Зе́гебергъ.
Приходская церковь, Ск. II. 455.
Зеденикъ см. Цеденикъ.
Зелигенталь.
Часовня св. Афры, А. II. 55.
Зелигенштадтъ.
Церковь свв. Петра и Марцеллина, А. I. 526.
За̀мокъ, А. I. 441.
Зенденгорстъ.
Церковь, Ж. I. 598.
Зестъ.
Соборъ, А. I. 390. 391. 437. Ск. I. 498. II. 155. Ж. I. 508. 598. 601.
Церковь св. Маріи на Высотѣ, А. I. 529; сѣнь, II. 221.
— Св. Маріи на Лугу, А. 113. 220. Ж. I. 596; престолъ, II. 221; сѣнь, II. 221.
— Миноритская, А. II. 113.
Николаевская часовня, А. I. 438. Ж. I. 598.
Церковь св. Павла, А. II. 113. Ж. II. 179. Сѣнь, II. 221.
— Св. Петра, А. I. 437. 529. 530. II. 49.
— Св. Ѳомы, А. I. 529. 530. II. 49. Ж. II. 173.
Городскія ворота, А. II. 221.
Зеэбахъ, на Гардтѣ.
Церковь, А. I. 525.
Зигбургъ.
Городска́я церковь, декоративныя работы, I. 514. 609.
Зиммернъ.
Приходская церковь, А. II. 199. Ск. II. 476 (2).
Зиндельфингенъ.
Фундушевая церковь, А. I. 448.
Зинцигъ.
Церковь, А. I. 521. Ж. II. 421.
Зиттенъ (Сіонъ).
Соборъ, А. I. 462.
С. Морисъ, А. I. 462.
Нотрдамъ де-Валѐръ, А. I. 462.
Знаймъ (Цнаймъ).
Круглая часовня, А. I. 451.
Больничная церковь, Ж. II. 429.
Зо́бернгеймъ.
Церковь, А. II. 199.
Зульцбахъ.
Приходская церковь, А. II. 207.
Зурбургъ (Сурбургъ).
Церковь, А. I. 447.

И.

Иберлингенъ (Ueberlingen).
Мюнстеръ, А. II. 106.
Ибсамбулъ см. Абу Симбель.
Ивёръ.
Церковь, А. I. 461.

Иврея.
Соборъ, А. I. 491.
Ивсгамъ (Evesham).
Церковь, Св: Лаврентія, А. II. 63.
Игаликко.
Развалины, I. 482.
Игель.
Надгробный монументъ Секундиновъ, Ск. I. 211.
Иглава (Иглау).
Порталъ доминиканской церкви, I. 535.
Идензенъ.
Церковь, А. I. 438.
Изенъ.
Церковь св. Зенона, А. I. 449.
Изола Белла.
Живопись, II. 333.
Икермюнде (Ueckermünde).
Церковь, Ск. II. 453.
Зàмокъ, А. II. 224. *
Иконіумъ.
Мечети и медрессѐ, А. I. 332. 343.
Порталы, Ск. I. 332.
Развалины зàмка, А. I. 332.
Ильбенштадтъ.
Церковь, А. I. 438.
Ильескасъ.
С. Марія, А. I. 567.
Ильзенбургъ.
Церковь, А. I. 393.
Монастырскія зданія, А. I. 444.
Ильменъ (Uelmen).
Церковь, А. II. 200.
Ильммюнстеръ
Церковь, А. I. 539.
Имбахъ, близъ Кремса.
Монастырскій храмъ, А. II. 55.
Имола.
С. Франческо, Ск. II. 166.
Инвергоури.
Церковь, Ск. I. 422.
Ингельгеймъ.
Церковь, А. I. 438.
Базилика и дворецъ Карла Великаго, Ж. I. 264.
Ингольштадтъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 207.
Иниxенъ.
Церковь А. I. 541.
Инишкальтра.
Церковь, А. I. 477.
Иннсбрукъ (Инщпрукъ).
Дворцовая церковь, Ск. II 458.
„Золотая кровелька", А. II. 210.
Инчкольмъ (Инчкомъ).
Капитульный домъ, А. II. 66.
Монастырь, А. I. 475.

* Въ текстѣ, по недосмотру, Укермюнде.

Ипекъ.
Соборный храмъ, А. I. 545.
Ипернъ.
Соборъ, А. I. 523. II. 36. 124.
Палата суконщиковъ (нынѣ Городская Дума), А. II. 37.
Ипсицъ.
Церковь, А. II. 211.
Ипсъ.
Церковь, А. II. 211.
Исландія.
Деревянныя постройки, А. I. 481.
Испагань.
Развалины, капители, А. I. 273. *
Большой Мейданъ мечеть и дворцы, А. I. 346. 347.
Медрессѐ, А. I. 347.
Чигиль-Ситунъ (Зейтунъ), А. I. 347. Ж. I. 349.
Иссельштейнъ.
Церковь св. Николая, А. II. 126.
Иссуàръ.
Церковь, А. I. 455. Ск. I. 501.
Истадъ.
Церковь монастыря „Сѣрыхъ Братьевъ". А. II. 69.
Маріинская церковь, А. II. 243.
Истахръ.
Остатки дворца, I. 69.
Ист' Минъ (East-Meon).
Церковь, Ск. I. 502.
Итонъ.
Коллегія, А. II. 242.
Иффли.
Церковь, А. I. 561.

I.

Іена.
Городская церковь, А. II. 217.
Статуя курфиршта Фридриха Мудраго, Ск. II. 538.
Іерусалимъ.
Храмъ Іеговы, А. I. 77. 185.
Храмъ св. Гроба, А. I. 220.
Эль-харамъ и другія мечети, А. I. 317. 318. 319. 331. 332.
Горнокаменныя гробницы, А. I. 207.
Чертогъ Соломона и проч. А. I. 78.
Іоганнисбергъ.
Церковь, А. I. 438.
С. Іоганнъ.
Церковь, Ж. II. 430.

* Въ текстѣ, по недосмотру, вмѣсто Испагани,—Испанія.

Іоркъ.
Церковь св. Елены *, А. II. 238.
— Св. Кутберта, А. II. 238.
— С. Микель-лё-Бельфри, А. II. 238.
— Святокрестовская, А. II. 238.
Капитульный домъ, А. II. 65.
Базилика, А. I. 247.

К.

Кабулъ.
Тóпы, А. I. 288.
Кавальіонъ.
Церковь, А. I. 550. 551.
Ворота, А. I. 206.
Кавахъ.
Остатки зданій, А. и Ск. 18 (2). 20.
Кагоръ.
Соборная церковь, А. I. 462.
Кадіанда.
Гробницы, Ск. I. 157.
Казале Монферрато.
Соборъ, А. I. 411. Ск. I. 423.
Казасъ Грандесъ.
Архитектоническіе памятники, I. 15.
Казерта Веккія.
Соборъ, А. I. 573.
Кайзерсвертъ.
Церковь, А. I. 521. Ск. 610.
Кайзерсгеймъ.
Церковь, А. II. 207.
Каирванъ.
Мечеть, А. I. 320.
Каиро.
Мечети, А. I 319. 320. 330. 331. 338.
Мавзолей, А. I. 331.
Мечеть Баркаукъ, А. I 331.
Городскія ворота: Баб'эль-Насръ и Баб' эль-Фоту, А. I. 331
Іосифова Палата, А. I. 331.
Ниломѣръ на остр. Рудѣ, А. I. 320.
Кайсдъ.
Церковь, А. II. 213.
Какортокъ.
Остатокъ зданія, I. 482.
Калабшé см. Талмидъ.
Калахъ-Шергатъ.
Ассирійскіе памятники, А. и Ск. I. 59. 60.
Калогорра.
Соборъ, А. I. 408.
Кàльви.
По Сосѣдству:
Пещеры, Ж. I. 512.
Кàльи.
Доминиканская церковь, Ж. II. 348.

* Названіе ея, вслѣдъ за С. Микель-лё Бельфри, пропущено въ текстѣ ошибкою.

Калькаръ.
Монастырскій храмъ, А. II. 200.
Фундушевая церковь, Ск. II. 446. 451. 452. Ж. II. 420; сѣнь, II. 201.
Рейнгольдова часовня, Ск. II. 452.
Ратуша, А. II. 201.
Калькрейтъ.
Церковь, сѣнь, II. 216. 442.
Камбрè.
Соборъ, А. I. 469.
Кàмминъ.
Соборъ, А. I. 451. 452. 549. II. 56. 57.
Ворота, А. II. 224.
Кампенъ.
Николаевская церковь, А. II. 126.
Канджеверамъ.
Пагода, А. I. 301.
Кандъ (Candes).
Церковь, А. I. 556.
Канигу, одна изъ перенейск. вершинъ.
Подъ горой.
Церковь св. Мартина, А. I. 399.
Каноджъ.
Остатки памятниковъ, А. I. 342.
Канòза.
Столповая базилика, А. I. 493.
Чисовня Боэмунда при С. Сабино, А. I. 493. Ск. I. 504.
Епископскій престолъ (сѣдалище) въ С. Сабино, Ск. I. 424.
С. Кантèнъ (S. Quentin).
Церковь, А. II. 21.
Городская дума, А. II. 230. 286.
Кантербери.
Соборъ, А. I. 405. 562. II. 16. 128. Ск. II. 146. Ж. I. 507. II. 96.
Церковь св. Мартина, А. I. 372.
Капитульный домъ, А. II. 239.
Канъ (Caen).
Церк. С. Жилль, А. I. 557.
— С. Николà, А. I. 466.
— С. Пьерръ, А. II. 121.
— Св. Стефана, А. I. 466. 557. II. 30. 31.
— Св. Троицы, А. I. 466. 557.
Близъ Кана:
— Маладèри, А. I. 467.
Каппель.
Монастырскій храмъ, А. I. 437. II. 44.
Каппенбергъ.
Церковь, А. I. 437.
Капрарола.
Зàмокъ, А. II. 279. Ж. II. 468.
Капуа.
Статуя у Римскихъ воротъ, I. 588.
Карабèль, горный удолъ.
Рельефъ на утесѣ, I. 73.

Карантанъ.
Церковь, А. II. 227.
Каргѐ (Carhaix).
Церковь, А. II. 229.
Карденъ.
Церковь, А. I. 522. II. 41. Ск. II. 158.
Каренцъ.
Храмъ, А. I. 6.
Каркасонна.
Соборъ, А. I. 457. II. 123.
Церкви, А. II. 34.
Карлейль.
Соборъ, А. II. 63.
Церковь, А. I. 472.
Карли.
Пещера-Хаитья, А. I. 285.
Карловъ тынъ (Карльштейнъ).
Зàмковыя часовни, А.II.109.Ж.II.175.194.
Карльсбургъ.
Соборъ, А. I. 545.
Карльсруэ.
Художественная галерея, или галерея искусствъ, Ж. II. 343. 540.
Карльштейнъ см. Карловъ тынъ.
Карнакъ.
Храмъ, А. и Ск. I. 33. 39. 42. 43. 48.
Карпантрà.
Ворота, А. I. 206.
Кàрпи.
Церковь, А. I. 491.
Карріонъ де-лос'Кондесъ.
Архитектурные памятники, А. I. 482.
По сосѣдству:
Пріоратъ Беневивере, А. I. 567.
Карсъ.
Церковь, А. I. 326.
Карѳагенъ.
Остатки памятниковъ, I. 76. 78.
Кассаба, долина въ Ликіи.
Церковь, А I. 244.
Кассель.
Церк. св. Мартина, А. II. 219. Ск. II. 476.
Библіотека, миніатюры, II. 170.
Музей, Ск II. 476. Ж. II. 368. 500.
Кассль см. Кастль.
Кастелламаре.
Пещеры, Ж. I. 512.
Кастелло делла-Пьеве.
Часовня братства С. Марія де'Бьянки, Ж. II. 345.
Кастеллонъ.
Церковь, А. II. 131.
Кастеллумъ Тингитанумъ (Орлеанвилль).
Базилика Репарата, А, I. 219. Ж. I. 237.
Кастеллячіо.
Надгробные монументы, А. I. 87.
Кастель.
Церковь, А II. 200.
Кастель дель-Монте см. Андрія.
Кастельфранко.
Приходская церковь, Ж. II. 396.
Кастильіоне.
Церковь, А. I. 491.
Кастильіоне д'Олонно.
Церковь и крещальная часовня, Ж. II. 321.
Кастильіоне Фіорентино.
Запрестольные образа Бартолом. делла-Гатты, II. 327.
Кастіоне.
Церковь делль-Инкороната, Ж. II. 336.
Кастль'Говардъ.
Картинная галерея, А. II. 417.
Кастль'Райзингъ.
Церковь, А. I. 562.
Кастль'Экръ.
Развалина пріоратской церкви, А. I. 562.
Касторъ.
Церковь, А. I. 472.
Кастри.
Церковь, А. I. 399.
Кастропъ.
Церковь, А. I. 530. Ж. I. 598.
Катанія.
Соборъ, А. I. 494.
Катманду.
Большая Хаитья, А. I. 306.
Каурцимъ.
Церковь, А. II. 53.
Кау-эль-Кебиръ см. Антеополь.
Кàцвангъ.
Церковь, сѣнь, II. 442.
Кацхи.
Церковь, А. I. 326.
Кашау.
Соборъ, А. II. 107. 108. 212. Ж. II. 433; сѣнь, II. 213.
С. Кашіано.
Церковь, Ск. I. 504.
Кашмиръ.
Храмовыя постройки, А. I. 289. 290. Ск. I. 291.
Квадалàхара (Гвадалахара).
Церковь С. Мигель А. I. 567.
Кведлинбургъ.
Зàмковая церковь, А. I. 392. 444. II. 112. Ск. I. 378. 576. Ж. I. 509; ковры, I. 601.
Церковь св. Випертa, А. I. 368. 444.
Свѣтскія постройки, А. II. 217.
Кверфуртъ.
Зàмковая церковь, А. I. 445.

С. Квирико.
Церковь, А. II. 74.
Кеддельстонголлъ.
Картинная галерея, II. 417.
Кельбергъ.
Церковь, А II. 200.
Кельгеймъ.
Оттонова часовня, А. I. 539.
Кёльнъ.
Соборъ, А. II. 42. 102. 103. Ск. II. 147. (2). 152. (3). 153. 158. 451. 476. Ж. II. 171. 173. 176; Живопись по стеклу, II. 440; сѣнь, II. 201; рака, I. 609. ризница или сокровищница, II. 155. 461 (2). 487. 488.
Церковь св. Андрея, А. I. 521. II. 104.
— свв. Апостолъ, А. I. 385. 520.
— св. Георгія, А. I. 385. 295; крещальная часовня, А. I. 521.
— св. Гереона, А. I. 386. 435 521. Ж. I. 510. 598. 599; прежній крытый ходъ, А. I. 522.
— св. Гертруды, Ж. II. 171.
— Іезуитская, А. II. 200. 295.
— св. Куниберта, А. I. 521. Ск. II. 147. Ж. I. 597. 601.
— св Лаврентія, Ж. II. 179.
— св. Маріи Капитолійской, А. I. 385. Ск. I. 417. 499. 579. II. 151. 445. Ж. I.597; крытый ходъ, А. I. 435.
— св. Маріи въ Лискирхенѣ, А.I.521.
— св. Маріи на Шнургассе, Ск.I.609.
— св. Маврицiя, А. I. 433.
— св. Мартинъ Большой или Великій, А. I. 433. 520.
— Миноритская, А. I. 41. Ск. II, 476; крытый ходъ, А. II. 200.
— св. Панталеона, А. I. 368. 433. 521. Ск. I. 499; органные хоры, II. 441; прежній крытый ходъ, А. I. 522.
— св. Петра, А. II. 200. Ск. II. 451.
— св. Северина, А. I. 521. II 103. Ж. II. 176; крытый ходъ, А; II. 200; сѣнь, II. 201.
— прежде бывшая Сіонская, А.I.521.
— св. Урсулы, А. I. 432. Ск. I. 609. II. 486. Ж. I. 598. II. 179.
— св. Цециліи, А. I. 433. Ск. I. 499.
С. Кларенская башня, А. I. 257.
Гюрценихъ, А. II. 201.
Картузіанскій монастырь, А. II. 200.
Ратуша, А. II. 201. 295. Ж. II. 176. 178.
Домъ Храмовниковъ, А. I 522.
Городской музей, Ск. I. 499. 522. II. 155 Ж. II. 174. 176. 177 (2). 178. 179 (2). 421 (3). 422.
Частныя собранія, Ж. II. 177.
Духовная Семинарія, Ж. II 179.
У г-на Баумейстера, Ж. II. 421.
— Энгельса, Ж. II. 408.
— Фон'Гейра, Ж. II. 421 (2).
— Хана, Ж. II. 422 (2).
— Хервега, Ж. II. 179.
— Керпа, Ж. II. 421.
— Мерло, Ж. II 421.
— Оппенгейма, Ж. II. 409.
— Цаноли, Ж. II. 421 (2).
Кельсо.
Церковь, А I. 563.
Кембриджъ.
Церковь св. Гроба, А. I. 473.
св. Маріи, А. II. 238.
Коллегія св. Троицы, А. II. 242.
Часовня Королевской Коллегіи, А. II. 240. 242.
Въ Университетѣ:
Крышка египетскаго саркофага, I. 47.
Кёмгеръ (Cwmhir).
Церковь аббатства, А. II. 62.
Кеми.
С. Медаръ, А. I. 557.
Кемнаде.
Церковь, А. I. 390
Кемперлѐ.
Церковь св. Креста, А. I. 465.
Кемпе́ръ.
Соборъ, А. II. 229.
Развалина церкви Кордельеровъ, А. II. 229.
Монастырь Кордельеровъ, А. II. 31.
Кёниггрецъ.
Церковь, А. II. 108.
Кёнигсбергъ.
Соборъ, А. II. 120.
Маріинская церковь, А. II. 222.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
Ратуша, А. II. 223.
Кёнигслуттеръ.
Церковь, А. I. 445.
Кёнигсфельденъ.
Церковь, Ж. II. 171.
Кеннери, на остр. Сальсеттѣ.
Пещерныя постройки, А. I. 294.
Кенсингтонъ.
Картинная галерея, II. 384.
Кентгеймъ.
Церковь, Ж. II. 173.
Кенхрея, у горы Хаонъ.
Пирамида, I. 103.
Керкволь.
Соборъ, А. I. 475. II. 67.
Керкстидъ.
Часовня, А. II. 61.
Керманшахъ.
Развалины, I. 273.
Кесарія см. Цезарея.

Кёслинъ.
Маріинская церковь, А. II. 117. Ск. II. 453.
Кессе̂.
Храмъ, А. I. 51.
Кестели.
Церковь, А. II. 108.
Кестрёамъ.
Церковь, А. I. 466.
Кёсфельдъ.
Церковь св. Іакова, А. I. 529.
— св. Ламберта, А. II. 221.
Кёттакъ (Удаягири).
Пещерныя постройки, I. 285.
Ке́ттерингъ.
Церковь, А II. 238.
Ке́ттонъ.
Церковь, А. II. 60.
Ке́шель.
Каменные кресты, Ск. I. 476.
Кормакова часовня, А. I. 477.
Саркофагъ, Ск. I. 476.
Ке́шмаркъ.
Церковь, А. II. 212; сѣнь, II. 213.
Кидерихъ.
Кладбищенская часовня, А. II. 206.
Киллало.
Церковь, А. I 477.
Киллишинъ.
Церковь, А. I. 477.
Кильбургъ.
Монастырскій храмъ св. Ѳомы, А. I. 524. II. 41; крытый ходъ, А. II. 200.
Кильдеръ.
Круглая башня, А. I. 476.
Кингстон'Леси.
У частнаго лица, Ж. II. 396.
Кипръ.
Остатки храма Венеры Паѳосской, А. I. 76. 77.
Идолы Венеры, I. 79.
Кирена.
Могильныя пещеры, Ж. I. 171.
Киригва.
Памятники, А. и Ск. I. 21. 25. 26.
Киркебёэ *.
Церковь, А. II. 130.
Кирх'Баггендорфъ.
Церковь, А. I. 549.
Кирхбергъ.
Приходская церковь, А. II. 308; каѳедра, II. 201.
Кирхдорфъ (Сепешваралья).
Соборъ, А. II. 212.
Кирхлинде.
Церковь, А. I. 438.

* Въ текстѣ, по недосмотру, *Кирпебёэ.*

Кирхшлагъ.
Церковь, А. II. 211.
Кіанея-Ягу.
Архитектоническій памятникъ, I. 97.
Кіузи (Кьюзи, древній Клузіумъ).
Гробница Порсенны, А. I. 86.
Могильные памятники, Ж. I. 174.
Кіуикъ.
Памятники, А. I. 20.
Кла̀узенбургъ.
Главная церковь, А. II. 213.
Кла́узенъ.
Церковь, А. II. 200. Ск. II. 450.
Кле́ве.
Капитульная церковь, А. II. 103.
Монастырскій храмъ, А. II. 200.
Клейн'Комбургъ.
Церковь, А. I. 448.
С. Клеме́нте.
Церковь, А. I. 573. Ск. I. 505.
Каѳедра, I. 573.
Клермо́нъ.
Соборъ Пресв. Богородицы (Нотрдамъ дю-Поръ), А. I. 454. 455. Ск. I. 500.
Церковь, А. II. 227.
— Посѣщенія Пресв. Богородицы, А. I. 553.
Столповая базилика, А. I. 246.
Фонтанъ Делилль, А. II. 287.
Клермонъ-л'Эро́.
Церковь св. Павла, А. II. 32. 123.
Клермонъ-Ферранъ,
Соборъ, А. II. 33. 123 Ж. II. 95.
Клонмакнойзъ.
Церковь, А. I. 477.
Клосдорфъ.
Церковь, А. II. 213.
Клостер'Нёйбургъ.
Крытый ходъ, А. II. 55.
Капитульный залъ, Ж. II. 96.
Верде̂нскій алтарь, А. I. 515.
Живописныя работы мастера Рюланда, II. 429.
Клоттенъ.
Церковь, А. II. 200.
Клузіумъ см. Кіузи.
Клусъ.
Церковь, А. I. 443.
Клюни.
Церковь аббатства, А. I. 403. 552.
Кнехтштеденъ.
Церковь аббатства, А. I. 434.
Книдъ.
Храмъ, А. I. 198. Ск. I. 151.
Банное сооруженіе, А. I. 164.

Кобернъ.
Часовня св. Матѳія, А. I. 522.
Кобленцъ.
Св. Касторъ, А. I. 522. II. 200. Ск. II. 104 152. 486. Ж. II. 176; могильные памятники, А. II. 200.
Доминиканская церковь, А. II. 41.
Св. Флоринъ, А. I. 433. II. 104 200.
Церковь іезуитская, А. II. 295.
— Пресв. Богородицы, А. I. 522. II. 104 200.
Палата городскихъ судей, А. II. 201.
У г-на Лассо, Ж. II. 177.
Областной архивъ миніатюры, II. 170.
Ковалленъ.
Замокъ, А. II. 119.
Ковентри.
Церковь, А. II. 238.
Ковно.
Монастырскій храмъ, А. II. 120
Когатъ.
Скульптуры, I. 276.
Кодебекъ.
Церковь, А. II. 227.
Кодоньіо.
Приходская церковь, Ж. II. 400.
Козвигъ.
Церковь св. Николая, А. I. 533.
Коимбра.
Соборная церковь, А. I. 483.
Сан'Сальвадоръ, А. I. 483.
Ко́линъ.
Церковь св. Варѳоломея, А. II. 53. 109.
Коллёвиль.
Церковь, А. I. 467.
Кольбатцъ
Монастырскій храмъ, А. I. 549. II. 56,
Кольбергъ.
Маріинская церковь, А. II. 117. Ск. II. 153. 453. Ж. II. 174.
Кользгилль *.
Церковь, Ск. I. 502.
Кольмаръ.
Мюнстеръ, А. II. 46. 106. Ж. II. 426.
Музей, Ж. II. 426. 437.
Комбургъ.
Часовня, А. I. 537.
Ворота, А. I. 448.
Комменжъ.
Церковь св. Бертрана, Ск. II. 462.
Коммоду.
Храмъ, А. I. 307.
Ко̀мо.
Соборъ, А. II. 135. 136. 269. Ж. II. 369.
Церковь С. Аббондіо, А. I. 491.
— С. Феделе, А. I. 491.
Бролетто, А. II. 76.

* Въ текстѣ, по недосмотру, *Кольшилль*.

Компіэнь.
Церковь св. Антонія, А. II. 227.
— св. Іакова, А. II. 227.
— Минимовъ, А. II. 21.
Въ окрестностяхъ:
Небольшія церкви, А. I. 557.
Комтонъ.
Церковь, А. I. 562.
Конгъ.
Церковь аббатства, А. I. 563.
Кондѐ сюр'Энъ.
Церковь, А. I. 557.
Коніэ см. Иконіумъ.
Конкордія.
Баптистерій, А. I. 410.
Конкъ.
Церковь, А. I. 403. 455. Ск. I. 500. 501.
Конрадсбургъ.
Церковь, А. I. 531.
Конрадсдорфъ.
Церковь, А. I. 438.
Константинополь.
Храмъ свв. Апостолъ, А. I. 225. 226.
— св. Ирины, А. I. 244.
— св. Пантократора, А. I. 260.
— монастыря Пантепопте, А. I. 260.
— — Студіоса, А. I. 260.
— — Хора, А. I. 260.
— свв. Сергія и Вакха, А. I. 242.
— св. Софіи, А. I. 242. 343. 344. Ск. I. 248. Ж. I. 250. 251. 261. 262.
— Пресв. Богородицы. А. I. 260.
Дворцовыя постройки, А. I. 255.
Чистерны, А. I. 228.
Колонна Ѳеодосія, Ск. I. 229.
— Маркіана, А. I. 228.
Обелискъ Ѳеодосія, А. I. 224. 229.
Мечети, А. I. 343. 344. 345.
Гебдомонъ, А. I. 255. 256.
Ко̀нстанцъ.
Соборъ (мюнстеръ), А. I. 447. Ск. II. 444. Ж. I. 425; лѣстница, II. 441.
Коньякъ.
Церковь, А. I. 553.
Ко̀панъ.
Памятники, А. и Ск. I. 23. 25.
Ко̀ра.
Храмъ. А. I. 183.
Ко̀рбахъ.
Церковь св. Киліана, А. II. 220.
Корби.
Церковь аббатства, Ск. I. 586.
Главная церковь, А. II. 227.
Корвей.
Монастырская церковь, А. I. 369. Ск. I. 374.
Кордова.
Крытый ходъ въ Соборѣ, А. II. 291.

Мечеть, А. I. 320. 321. 322. 323.
По сосѣдству:
Дворецъ Аззахра, А. I. 323. 324.
Коринѳъ.
Храмоздательство, А. I. 100. 101.
Остатокъ храма, А. I. 111. 112.
Гончарное искусство, I. 101. 102.
Корія.
Соборъ, А. II. 72.
Корнелла̀.
Церковь, А. I. 458.
Корнето.
С. Марія ин' Кастелло, А. I. 492. *
Корсгамгаузъ.
Картинная галерея, II. 416. 417. 418.
Кортона.
Соборъ, Ж. II. 328.
С. Домѐнико, Ж. II. 192.
Церковь Джезу, Ж. II. 192.
С. Марія дель-Кальчинайо, А. II. 263.
Корульіонъ.
Архитектурные памятники, А. I 482.
Косъ.
Статуя Афродиты, А. I. 151.
Коттерстокъ.
Церковь, А. II. 65.
Крайльсгеймъ.
Церковь св. Іоанна, А. I. 538.
Сѣнь, II. 204.
Краковъ.
Соборъ, А. II. 221. Ск. II. 450 (2). 458.
Доминиканская церковь, А. II. 58. 222.
Богородицкая —, А. II. 222. Ск. II. 449. 450 (2).
Святокрестовская, А. II. 222.
Флоріановы ворота, А. II. 222.
Частный домъ, Ск. II. 450.
Краутгеймъ.
За̀мковая часовня, А. I. 528.
Кревезе.
Монастырскій храмъ, А. I. 452.
Крегмилларъ.
За̀мокъ, А. II. 243.
Крейстчорчъ.
Пріоратская церковь, А. I. 561. II. 237.
Крейтонъ (Crichton).
За̀мокъ, А. II. 243.
Крейцнахъ.
Кармелитская церковь, А. II. 41.
Крельи.
Церковь, А. I. 467.
Кремо̀на.
Соборъ. А. I. 491.
С. Абондіо, Ж. II. 489.
С. Агостино, Ж. II. 335. 344.

* Въ текстѣ названіе мѣстности пропущено ошибкой.

Баптистерій, А. I. 491.
Казенная, или Судебная палата, А. II. 76.
Общественная палата, А. II. 76.
Критъ.
Монеты, I. 157.
Кро̀йландъ.
Развалины церкви мѣстнаго аббатства, А. I. 562. II. 64. Ск. II. 91.
Кро̀нштадтъ.
Главная церковь, А. II. 213.
Крумау (Крумловъ).
Церковь Успенія Бож. Мат., А. II. 214.
Крушвицъ.
Церковь, А. I. 451.
Крюасъ.
Церковь, А. I. 458.
Ксантенъ.
Соборъ, А. II. 43. Ск. II. 446. 452. Ж. II. 173.
Фундушевая церковь. А. II. 103.
С. Викторъ, А. I. 435 Ж. II. 422.
Ксанѳъ.
Монументъ Гарпій, Ск. I. 119. 155. 156.
Памятникъ Гарпага, Ск. I. 156.
Кудрѐ Сен' Жермѐръ.
Декоративное искусство, I. 610.
С. Кукуфа̀те дель-Ва̀льесъ.
Крытый ходъ, А. I. 565.
Кульмзеэ.
Соборъ, А. I. 549. II 120.
Кульмъ.
Приходская церковь. А. II. 120.
Кумме.
Остатки храма. А. I. 40.
Кум' Омбо см. Омбосъ.
Курна.
Храмъ, А. I. 41.
Куртеа д' Арджйишъ.
Главная церковь, А. I. 354.
По сосѣдству:
Монастырскій храмъ, А. I. 354. 355.
Куртре.
Храмъ Пресв. Богородицы, А. II. 144. Ж. II. 168.
— Св. Мартина, А. II. 232.
Ратуша, А. II. 235.
Куси ле-Шато.
Церковь, А. I. 557.
Куско.
Городскія стѣны, А. I. 10.
Дворецъ Манко Капака, А. I. 10
Храмъ Солнца, А. I. 10. 11.
Кутаисъ.
Соборъ, А. I. 326.
Кута̀нсъ.
Соборъ, А. II 31. 121.

Куттенбергъ (Кутна Гора).
Храмъ св. Варвары, А II. 213.
— св. Іакова, А. II. 108.
— Успенія Бож. Матери, А. II. 108.
Колодезное зданіе, А. II. 213.
„Каменный домъ", А. II. 213.
Куэнка.
Соборъ, А. I. 567. Живоп. по стеклу, II. 420.
Куюнджикъ.
Ассирійскіе памятники, А. и Ск. 57. 58.
Кюкса.
Порталъ церкви аббатства, А. I. 399.
Михайловскій монастырь, А. I. 551.
Кюлья.
Церковь, А. I. 455.
Кюно.
Церковь, А. I. 464.
Кюсъ.
Больничная часовня, А. II. 200 Ск. II. 154. 459. 476.

Л.

Лаахъ см. Лахъ.
Лабранда (Албанда).
Древнія развалины, А. I. 198.
Лавна.
Остатки зданій, I. 20.
Ладенбургъ.
Церковь, А. II. 206.
Ла-Кемада.
Остатки зданій, I. 15.
Ла-Ландъ-де-Кюбзакъ.
Церковь, Ск. I. 500.
Ламбадекъ.
Церковь, К. II. 229.
Ламбеса.
Храмъ Эскулапа, А. I. 198.
Преторій, А. I. 206.
С. Ламбрехтъ.
Фундушевая церковь, А. II. 212.
Ламбуръ (Lambourg).
Церковь, А. I. 556.
Ламо́тъ.
За́мковая часовня, А. I. 458.
Ла́на.
Церковь, А. II. 209. Ск. II. 451.
Лангенгорстъ.
Церковь, А. I. 530.
Лангръ.
Соборъ, А. I. 552.
Ландевеннекъ.
Церковь, А. I. 465.
Ландѐкъ.
Церковь, А. I. 455.
Ландсбергъ.
За́мковая часовня, А. I. 445.
Ландсхутъ (Ландсгутъ).
Главная церковь, Ск. II. 444.
Доминиканская —, А. II. 208.
Церковь св. Іодока, А. II. 106.
— св. Мартина, А. II. 207; каѳедра и главный престолъ, II. 298.
Больничная церковь, А. II. 207.
Ланже.
Церковь св. Іоанна, А. I. 398.
Ланлѐффъ.
Развалина круглаго зданія, А. I. 398.
Ланмеръ.
Церковь С. Мелѐръ, А. 398.
— Кэрнитрунской Бож. Мат., А. I. 398.
Ланчіано.
По близости:
Церковь С. Джованни ин' Вѐнере, А. I. 573.
Ланъ (Laon).
Соборъ, А. II. 12. 13. 121. Ск. II. 80; крытый ходъ при соборѣ, А. II. 21.
Церковь св. Мартина, А. I. 468.
— Храмовниковъ, А. I. 557.
Архіепископскій домъ, А. II. 15.
Ларуэ.
Церковь аббатства, А. I. 553.
Ла́ссанъ.
Церковь, А. I 549.
Ластингамъ.
Церковь, А. 405.
Латопол (Эсне).
Храмъ, А. I. 51.
Лауингенъ.
Церковь, А. II. 202.
Лаунъ.
Благочинская церковь, А. II. 214.
Лаусницъ.
Церковь А. I. 531.
Лаутъ (Louth).
Церковь, А. I. 238.
Лауфенъ.
Фундушевая церковь, А. I. 541. II. 209.
Лахъ (Лаахъ).
Церковь, А. I 433. 434. 522. Ск. II 84.
С. Лѐ д'Эссеранъ.
Церковь, А. II. 15. 20.
Лебеньи.
Монастырскій храмъ, А. I. 543.
Левенгамъ.
Церковь, А. II. 238.
Левенихъ.
Церковь, А. I. 433.
Легденъ.
Церковь, А. I. 529. Ж. I. 601.
Ледикеркъ.
Церковь, А. II. 243.

Ледло-Кастль.
Круглая часовня, А. I. 475.
Лейденъ.
Церковь св. Панкратія, А. II. 126.
— св. Петра, А. II. 126.
Городская дума, Ж. II. 414. 415.
Музей, Ск. I. 46. 174.
Лейткортъ.
Картинная галерея, II. 385.
Лейтшау.
Соборъ, А. II. 212.
Церковь св. Іакова, Ск. II. 450.
Лекче (Лечче).
Церковь св. Николая, А. I. 493.
Лемго.
Церковь св. Николая, А. I. 528.
Фундушевая церковь, А. II. 50.
Городская дума, А. II. 113.
Частные домà, А. II. 221.
Ленинъ.
Монастырская церковь, А. I. 548 (2).
Леò.
Церковь св. Леонарда, А. II. 36.
Ратуша, А. II. 235.
С. Леò.
Соборъ, А. I. 571.
Леонбергъ.
Городская церковь, А. I. 538.
Леонъ.
Соборъ, А. II. 131. 247; жив. по стеклу, II. 420; крытый ходъ, А. II. 247.
С. Исидоръ, А. I. 408; крытый ходъ, А. I. 567.
Монастырь С. Марко, А. II. 293.
Лептисъ Магна.
Тріумфальная арка, А. I. 206.
Лери.
Церковь, А. I. 397.
Лерида.
Соборъ, А. I. 565.
Лèса де-Больіо.
Гранитныя постройки, А. I. 483.
Лескюръ.
Церковь св. Михаила. А. I. 398.
Лессè.
Церковь, А. I. 467.
Либицъ.
Церковь, А. I. 535.
Ливерпуль.
„Ливерпульскій Институтъ", Ж. II. 189. 416 (2). 417.
Лигницъ.
Маріинская церковь, А. II. 221.
Петровская —, А. II. 221.
Лидингъ.
Церковь, А. II. 212.
Лизье.
Соборъ, А. II. 30.
Лиліэнфельдъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 541; крытый ходъ, А. II. 55.
Лилль.
Ратуша, Ск. II. 354.
Лимбургъ на Гардтѣ.
Развалина церкви, А. I. 388.
Лимбургъ на Ланѣ.
Церковь, А. I. 526. Ск. I. 579.
Лимингтонъ.
Церковь. А. II. 129.
Лиминстеръ (Leominster).
Церковь, А. I. 472. II. 128.
Лимóжъ.
Соборъ, А. I. 464. II. 33. 231.
Линдисфарнъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 474.
Линкольнъ.
Соборъ, А. I. 475. II. 64. Ск. II. 91. Ж. II. 96.
Капитульный домъ, А. II. 65.
Линлитго.
Церковь св. Михаила, А. II. 243.
Зàмокъ, А. II. 243.
Линцъ (Lienz).
Приходская церковь, А. II. 210.
Линцъ (Linz).
Церковь, А. I. 521. II. 200. Ж. II. 421.
Липпольдсберге.
Монастырскій храмъ, А. I. 437.
Липпштадтъ.
Церковь св. Іакова, А. II. 50.
— св. Маріи, А. I. 529. II. 49. 220.
— св. Николая, А. I. 529.
Лисборнъ.
Монастырь, Ж. II. 422.
Лиссабонъ.
Соборъ, А. II. 132; крытый ходъ, А. II. 132.
Литтл' Мепльстедъ.
Круглая церковь, А. II. 60.
Литъ (Leith).
Маріинская церковь, А. II. 243.
Лихтенвертъ.
Развалина церкви, А. II. 211.
Личфильдъ.
Соборъ, А. II. 64. 65. Ск. II. 91. 146.
Капитульный домъ, А. II. 65.
Ліонъ.
Соборъ, А. II. 32. 33. 123.
Церковь аббатства Энè, А. I. 400. 460.
С. Низьè, А. II. 231.
Архіепископскій дворецъ (Манекантери), А. I. 460.
Музей, Ж. II. 344.
Эмали г-на Дидье-Пéти, II. 473.

Лірръ.
Церковь С. Гоммéръ, А. II. 232; лекторій, II. 233.
Набатная башня, А. II. 125.
Ландаффъ.
Развалины древняго собора, А. II. 62.
Ло.
Церковь св. Креста, А. I. 466.
Лоàрре.
Церковь, А. I. 408.
Лобè.
Церковь аббатства, А. II. 232.
Лобургъ.
Кладбищенская церковь, А. I. 451.
Лобъ (Lobes).
Церковь св. Урсмера, А. I. 387.
Логроньіо.
Церковь св. Варѳоломея, А. II. 131.
— Сантьяго, А. II. 131.
Лодèвъ.
Церковь, А. II. 32.
Лóди.
Церковь св. Агнесы, Ж. II. 336. 400.
— делль'Инкороната, Ж. II. 336. 400.
Лóккумъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 528.
Локмаріакеръ.
Кельтійскій памятникъ, I. 3 (2).
Локтюди.
Церковь, А. I. 465.
Ломенъ.
Церковь, А. I. 563.
Лонгфордскастль.
Декоративная скульптура, II. 478.
Лондонъ.
Церковь св. Павла, А. I. 474. II. 294.
— Храмовниковъ, А. I. 562. II. 60. Ск. II. 90; капитульный домъ, А. II. 65.
Вестминстерская церковь, А. I. 404. II; 65. Ск. II. 91. 100. 129 (2). 146. часовня Генриха VII, А. II. 241; капитульный домъ, А. II. 65.
Часовня „Бѣлой Башни", А. I. 405.
— св. Стефана въ Вестминстерскомъ дворцѣ, А. II. 128.
Барберс' Голлъ, Ж. II. 431.
Кросби-Голлъ, А. II. 243.
Вестминстер' Голлъ, А. II. 129.
Брайдвельскій госпиталь, Ж. II. 431.
Гриничскій —, А. II. 294.
Королевскій дворецъ въ Вайтголлѣ, А. II. 294.
Британскій Музей: Антики, I. 46. 62. 116. 136. 139. 153. 155. 156. 191. Новая рѣзьба II. 460. Библіотека, миніатюры, I. 239. 253. 265. 427.
Національная Галерея, Ж. II. 177. 186, 196. 197. 321. 323. 325 (2). 327. 328. 332. 340. 348. 368. 375 (3). 382. 384 (2). 386. 396. 397. 399. 408. 416. 417. 422. 426. 490. 496. 500.
Академія, Ск. II. 355. Ж. II. 367.
Бриджватеровская галерея, Ж. II. 386. 389. 390 (2). 398. 399.
Девонширгаузъ, Ж. II. 416.
Собраніе Оттли, Ж. II. 188.
У г-на Адерса, Ж. II. 413.
У лорда Ашбёртона, Ж. II. 374.
У лорда Варда, Ж. II. 192. 384 386.
У лорда Веллингтона, Ж. II. 385.
У леди Гáрвагъ, Ж. II. 399.
У лорда Дёдли, Ж. II. 386.
У сэр'Чарлза Истлека, Ж. II. 332. 414.
У г-на Лабушéра, Ж. II. 381.
У г-на Роджерса, Ж. II. 389. 412.
У г-на Э. Солли, Ж. II. 386.
У торговца художеств. произведеніями, Эммерсона, Ж. II. 384.
Лондръ.
Церковь, А. I. 399.
Лòннигъ.
Круглая постройка, А. I. 435.
Лонпóнъ (Longpont).
Церковь, А. II. 15.
Лòра.
Зáмковая часовня, А. I. 532.
Лорèто.
Святой домъ, Ск. II. 354; Майолики, II. 471.
Лорхъ въ Швабіи.
Монастырскій храмъ, Ж. II. 424.
Лоршъ.
Церковь, А. I. 257. 438; проходнáя сѣнь, А. I. 257.
Лòхштедтъ.
Зáмокъ, А. II. 57. 58. 119; Часовня А. II. 58.
С. Лу (St. Loup).
Церковь, А. I. 468 (2). Ск. I. 586.
Лувенъ.
Церкви, А. II. 36.
Св. Гертруда, Ск. II. 446.
Св. Петръ, А. II. 232. Ж. II. 411. 417. 417; сѣнь и лекторій, II. 233.
Гостиный дворъ, А. II. 125.
Ратуша, А. II. 234.
Лувье.
Церковь, А. II. 30. 227.
Лугано.
Соборъ, А. II. 269.
Францисканскій монастырь дельи Анджели, Ж. II. 369.
С. Луй.
Могильные курганы, I. 8.
Лýкау.
Николаевская церковь, А. II. 56.

Лукка.
С. Агостино, Ж. II. 348.
С. Джованни, А. I. 487.
С. Марія Фориспортамъ, А. I. 487.
С. Миккеле, А. I. 246. 569.
С. Пьетро Сомальди, А. I. 569.
С. Романо, Ж. II. 377.
С. Сальваторе, Ск. I. 504.
С. Фредіано, А. I. 246. 287. Ск. I. 503. II. 300.
Дворецъ Гвиниджи, А. II. 74.

Луксоръ.
Архитектурные памятники, А. I. 40. 41. Ск. I. 49.

Лундъ.
Соборъ, А. I. 480. 481. 564.
Монастырскій храмъ, А. II. 243.

Лунцъ.
Церковь, А. II. 211.

Лупаглава.
Монастырскій храмъ, А. II. 212.

Лупіакъ.
Церковь, А. I. 464.

Лупіана.
Монастырь, А. II. 131. 291.

Лутенбахъ.
Церковь, А. I. 447.

Луцернъ.
Церковь св. Леодегара, Ск. II. 448.

Любекъ.
Соборъ, А. I. 452. Ск. II. 153. Ж. II. 512. 417. 440; лекторій, II, 222.
Церковь Пресв. Богородицы, Ж. II. 172. 440.
— городскаго замка, Ж. II. 172. 440.
— св Екатерины, А. II. 115. Ж. II. 174.
— св. Іакова, А. II. 55.
Маріинская церковь, А. II. 56. 115. Ск. II. 153. 459. Ж. II. 416. 417. 437; Сѣнь, II. 222
Петровская церковь, А. II. 115.
Церковь св. Эгидіи А. II. 55.
Городская дума, А. II. 222.
Гражданская архитектура, II. 222.

Любовъ.
Церковь, А. I. 549.

Люгде,
Церковь св. Киліана, А. I. 437.

Людингхаузенъ.
Церковь, А. II. 221.

Люзе, монастырь.
Развалины, А. II. 243.

Лузиньянъ.
Церковь, А. I. 555.

Люне, близъ Люнебурга.
Церковь, Ж. I. 596.

Люнебургъ.
Церковь св. Іоанна, А. II. 115.
— св. Ламберта, А. II. 115.
— св. Михаила, А. II. 115.
— св. Николая, А. II. 222.
Гражданская архитектура, А. II. 222.

Люттахъ (Луттахъ).
Церковь, А. II. 209.

Люттихъ (Лiэжъ).
Соборъ, А. II. 36.
С. Бартелеми, А. I. 436. Ск. I. 496. 497.
С. Дени, А. I. 436.
Церковь св. Іакова, А. I. 387. II. 232. 294.
— св. Іоанна, А. I. 436.
— св. Креста, А. I. 523. II. 232.
— св. Мартина, А. II. 232.
Дворъ епископскаго дворца, А. II. 235.
Судебная палата, А. II. 294.

М.

Маастрихтъ см. Мастрихтъ.

Магавеллипоръ (Магамалайпуръ).
Горнокаменные монументы, А. I. 295. Ск. I. 299.

Магдебургъ.
Соборъ, А. I. 368. 534. II. 50. 51 111. 217. Ск. I. 497. 576. II. 86. 456; лекторій, II. 217. Миніатюры, I, 380. Крытый ходъ при соборѣ, А. I. 532.
Церковь пресв. Богородицы, А. I. 368.
Маріинская, А. I. 392. 455.
Св. Севастьяна, А. II. 217.
На Старомъ Рынкѣ, Ск. II. 86.
Свѣтскія постройки, II. 217,
Ротунда, А. I. 368.

Магелонъ.
Соборная церковь, А. I. 457.

Магингенъ.
Библіотека князей Валлерштейнъ, миніатюры, II. 428.

Магнезія.
Храмъ, А. I. 148. Ск. I. 154

Магштадтъ.
Церковь, каменная купель, II. 204.

Мадаинъ.
Дворецъ, А. I. 272.

Мадридъ.
Музей, Ж. II. 382. 386. 390 (4). 399 (2). 400. 408. 411 (2). 414. 418 (2). 435 (2). 493. 496. 497. 502 (2). 503. 520.

Мадура.
Пагода, А. I. 301; Чультри, А. I. 301.
Дворцовая постройка, А. I. 349.

Майнцъ.
Соборъ, А. I. 369. 387. 388. 440. 524. II. 47. Ск. I. 579. II. 84, 147. 148 (2). 445. 476. 486; ковры, I. 510; бронзовыя двери, I. 369; крытый ходъ, А. II. 206; прежняя дорогая утварь, I. 375.

Церковь св. Стефана, А. II. 47; крытый ходъ, А. II. 206.
Часовня С. Готтгарда. А. I. 439.
Мартинсбургъ, А. II. 297.
Городская картинная галерея (музей), II. 421. 435.
Майорка, островъ.
Банное сооруженіе, А. I. 323.
С. Макèръ.
Церковь, А. I. 554.
С. Максименъ *.
Церковь, А. II. 231.
Малага.
Соборъ, А. II. 293. Живоп. по стеклу, II 420.
Мальборо́ (Marlborough).
Церковь, А. II. 238.
Мальмё.
Церковь св. Петра, А. II. 130.
Мальта.
Хаджаръ-Хемъ, А. I. 76. Ск. I. 79.
Мальтхайяхъ.
Скульптуры на утесахъ (кряжевыя), I. 59. 62.
Манàссія
Церковь, А. I. 545.
Манглiё.
Фасадъ церкви, А. I. 399.
Мандъ (Mende).
Церковь, А. II. 231
Мани́кьяла.
Тòпы, А. I. 287.
Мансурія.
Мечети, А. I. 329.
Мансфельдъ.
Церковь, А. I. 443.
лё Мансъ.
Соборъ, А. I. 556. II. 27. Ск. I. 586. Ж. II. 95.
Церковь де-ла-Кутюръ, А. I. 556.
— св. Юліана, А. I. 556.
Мантуа.
Соборъ, А. II. 277.
Церковь св. Андрея, А. II. 264.
Карчери, Ск. I. 503.
Городской герцогскій дворецъ, Ж, II. 332. 392.
Загородный дворецъ дель-Те, А. II. 277. Ж. II. 392.
Зàмокъ, А. II. 76. 137.
Палаццо делла-Раджоне, ворота, А. I. 570.
Домъ Джуліо Романо, А. II. 277.
Мантъ.
Соборъ, А. II. 121. 122.
Церковь, А. II. Ск. II. 80.
Мàнчестеръ.
Коллегіатская церковь, А. II. 238.

* Въ текстѣ, ошибкою, *св. Максиминъ*.

Мапи́лька *.
Остатки зданій, 1. 16.
Марàѳъ.
Архитектурные памятники, А. I. 76.
Марбургъ.
Елисаветинская церковь, А. II. 47. 48. 113. Ск. II. 84. (2). 151. 451. Ж. II. 96.
Ковчегъ для мощей, II. 100.
Маріинская церковь, А. II. 219.
„Высокій залъ„ въ зàмкѣ, А. II. 48.
С. Маргаретенъ ам'Моосъ (св. Маргарита-на-Мхахъ).
Церковь, А. I. 543.
С. Мари́ оз'Англè.
Церковь, А. I. 466.
Мариссель.
Церковь, А. II. 21.
Маріэнбергъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 532. 533.
Маріэнбургъ, городъ.
Ратуша, А. II. 119.
Ворота, А. II. 119.
Маріэнбургъ.
Зàмокъ, А. II. 57. 117. 118. Ск. II. 149. Ж. II. 174.
Маріэнвердеръ.
Соборъ, А. II. 120. Ж. II. 174.
За́мокъ, А. II. 119.
Маріэнгафе.
Церковь, А. I. 530.
Маріэнталь.
Церковь, А. I. 444.
Маріэнфельдъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 528.
Маріэнштаттъ.
Монастырскій храмъ, А. II. 41.
С. Марія д'Арбона.
Церковь, А. II. 76.
С. Марія делла-Веригà.
Часовня, Ж. II. 325.
Марія Лаахъ.
Церковь, Ск. II. 451
С. Марія Маджоре.
Соборъ, А. I. 493.
Марктъ Мелькъ см. Мелькъ.
Марокко.
Мечети, А. I. 329.
Монументальныя постройки, А. I. 343.
Мартвили.
Церковь, А. I. 326.
С. Мартѐнъ-о-Буà.
Церковь, А. II. 28.
Мàртинсбергъ.
Монастырскій храмъ, А I. 543.

* Въ текстѣ: *Мальпика*, по недосмотру.

Мателика.
С. Франческо, Ж. II. 347.
Маульброннъ.
Церковь, А. I. 448. II. 106. Ж. II. 174.
Монастырскія постройки, А. I. 538.
Колодезная часовня, А. II. 203.
Маурсмюнстеръ.
Церковь, А. I. 447.
Мауэръ.
Церковь. Ск. 451.
Махаррага.
Храмъ, А. I. 51.
Мацинце.
Церковь, А. II. 213.
Мачерата.
Соборъ, Ж. II. 196.
Маяпанъ.
Остатки зданій, I. 20. 21. 27.
Мгаръ.
Пещерныя постройки, А. I. 295.
Меве.
Зàмокъ, А. II. 119.
Мегалополь.
Архитектоническіе остатки, А. и Ск. I. 164.
Медамутъ.
Развалины зданій, I. 48.
Мединетъ-Габу́.
Дворецъ и другіе памятники. А. I. 40. 42
Мёдлингъ.
Церковь св. Отмара, А. II. 211.
Круглая часовня, А. I. 542.
Мейенъ.
Церковь, А. II. 199.
Мейзенгеймъ.
Церковь, А. II. 199.
Мейсенъ.
Соборъ, А. II. 51. 52. 112. 218. Ск. II. 87. Ж. II. 424. 438; Погребальная часовня, А. II. 218.
Святокрестовская церковь, А. I. 533.
Часовня св. Іоанна, А. II. 52.
— св. Магдалины, А. II 52.
Альбрехтесбургъ, А. II. 219.
Мекка.
Кааба (святой домъ), А. I. 317.
Мексико.
Раннія постройки, I. 22.
Изваянія, I. 23. 24.
Мёлленбекъ.
Церковь, А. II. 220.
Меллифонтъ.
Осьмиугольная развалина, А. I. 563.
Мельвероде.
Церковь, А. I. 535.
Ме́льковъ.
Церковь, А. I. 548.
Мелькъ (Марктъ-Мелькъ).
Церковь, А. II. 211.
Мёльнъ.
Церковь, А. I. 549.
Мельрихштадъ.
Церковь, А. I. 527.
Мельрозъ.
Развалины аббатской церкви, А. II. 243.
Мельфордъ.
Церковь, А. II. 237. 238.
Мельянъ.
Зàмокъ, А. II. 230.
Мемлебенъ.
Развалины це́кви, А. I. 533. Ж. I. 599.
Мемфисъ.
Пирамиды, I. 29. 30.
Гробницы, А. I. 48.
Мена̀.
Церковь аббатства, А. I. 553.
Менгеде.
Церковь, А. I. 530.
Менденъ.
Церковь. А. II. 113.
С. Менеу́.
Церковь, А. II. 21.
С. Мену́.
Церковь, А. I. 461.
Мёнхенъ-Лòра.
Церковь, А. I. 445.
Меранъ.
Приходская церковь, А. II. 209.
Больничная — А. II. 209.
Часовня св. Варвары, А. II. 209.
Въ окрестности:
Порталы, А. I. 541.
Меренда.
Церковь, Ск. I. 118.
Мерзебургъ.
Соборъ, А. I. 393. 535. II. 217. Ск. I. 416. 499.
Нёймарктская (Новорыночная) церковь, А. I. 531.
Стѣнопись въ верхней палатѣ древняго дворца, I. 375.
Мерль.
Церковь, Ск. II. 450.
Мероэ.
Пирамиды, I. 53.
Мерцигъ.
Церковь, А. I. 524.
Месауратъ-э-Софра̂.
Архитектоническіе памятники, I. 53.
Мессена.
Архитектоническіе остатки, А. I. 147. 164. Ск. I. 149.
Мессина.
Соборъ, А. I. 494. II. 139.

С. Марія делла-Скала, А. II. 139.
С. Нунціателла, А. I. 494.
Метапонтъ.
Остатки храма, А. I. 129. 130.
Мѐтеленъ.
Церковь, А. I. 530.
Мѐтлахъ.
Мощехранительный ковчегъ, I. 608.
Мѐтлеръ.
Церковь, А. I. 530. 598.
Мѐттернихъ.
Церковь, А. I. 433,
Мѐхельнъ.
Соборъ, А. II. 231. 232. *
Гостинный дворъ, А. II. 125.
Мецъ (Метцъ, по-французски Месъ).
Соборъ, А. II. 38. 39. 201.
Церковь св. Викентія, А. II. 38.
— св. Мартина, А. II. 38.
Часовня Храмовыхъ рыцарей, А. I. 524.
Мешенъ.
Церковь, сѣнь, II. 213.
С. Мигѐль ин'Эксцельсисъ.
Монастырь, А. I. 408.
Микены.
Акрополь, А. I. 82.
Львиныя ворота, А. и Ск. I. 82. 83.
Сокровищница Атрея, А. и Ск. I. 82. 83.
Миланъ.
Соборъ, А. II. 136. 248. 268. 280. Ск. II. 165. 166. 317. 362. 467.
С. Амброджо (храмъ св. Амвросія, А. I. 490. Ск. I. 263. Ж. I. 264. 512. У церкви влѣво: Фрагменты галереи, А. II. 268.
С. Готардо, А. I. 571. II. 135.
С. Джованни ин'Конка, А. I. 571. Ск. II. 166.
Св. Евсторгій (С. Эвсторджю), А. I. 571. Ск. II. 165. Ж. II. 335. Кирпичная часовня позади, А. II. 268.
Св. Евфимія, Ж. II. 370.
С. Лоренцо Маджоре, А. I. 227.
С. Марко, А. I. 571. II. 135.
С. Марія делла-Пассіоне, Ск. II. 317. Ж. II. 369. 371.
С. Марія делле-Граціэ А. II. 248. 268. Ск. II. 317. 362. Ж. II. 335. 366. 371.
С. Марія ин'Брера, А. I. 571. Ск. II. 165.
С. Марія прессо-Сан'Чельсо, А. II. 268. 280. Ск. II. 467. Ж. II. 371.
С. Мауриціо (Монастеро Маджоре), А. II. 269. Ж. II. 369.
С. Назаро, Гробовая часовня. А. II. 269
С. Пьетро ин'Джессате Ж. II. 333.
С. Сѝтиро, А. II. 268. Ск. II. 318.
С. Сепо́лькро, Ск. II. 318. Ж. II. 335.

* Въ подходящемъ къ соборному стилѣ построена тамъ во второй половинѣ 15-го вѣка церковь Нотрдамъ.

С. Симпличіано, А. II. 135. Ж. II. 335.
С. Фѐделе, А. II. 280.
Колледжо Эльветико (Контабилитà), А. II. 280.
Колледжо де-Нóбили, А. II. 280.
Архіепископскій дворецъ А. II. 280.
Лоджа дельи-Ости, А. II. 137.
Оспедаль Маджоре, А. II. 248. 268.
Палаццо Литта, Ж. II. 367. 369.
— Марино, А. II. 280.
— Висмара, А. II. 268.
Дворцы. А. II. 268.
Порта Романа, Ск. I. 503.
Академія Брера, Ск. II. 165. 362. Картинная галерея, II. 183. 193. 197. 328. 331. 332. 333. 334. 335. 336 (2). 340 (3). 342. 343. 369. 370 (2). 371 (2). 384. 394 (2). 397. 400. (2).
Амвросіевская библіотека, Ск. II. 362. Ж. II. 367. 369. 376. Миніатюры, I. 239. II. 189.
У герцога Мельци, Ж. II. 370. 384.
У герцога Скотти. Ж. II. 370.
У маркиза Тривульци, Ж. II. 338.
Въ частныхъ рукахъ, Ж. II. 371.
Миласа.
Древній памятникъ, А. I. 206.
Милетъ.
Храмъ Аполлона Дидимейскаго, А. I. 149.
Изваянія, I. 114. 116. 118.
Мильденфуртъ.
Церковь, А. I. 533.
Минденъ.
Соборъ, А. I. 391. II. 49. 50.
У г-на Крюгера, Ж. II. 179.
Мира (Миры).
Церковь, А. I. 244.
Горнокаменный портикъ, Ск. I. 155. 156.
Горнокаменныя гробницы, А. I. 96. 97. Ск. I. 157.
Мирафлоресъ.
Картузіанскій монастырь или Чертоза, А. II. 247. Ск. II. 463.
Мирпуà.
Церковь, А. II. 231.
Митла.
Дворцы и гробницы А. I. 16. 17.
Миттельгеймъ.
Церковь, А. I. 438.
Михельсбергъ.
Церковь. св. Михаила, А. I. 545.
Михельштадтъ.
Церковь, А. I. 255.
С. Мишѐль д'Антрѐгъ.
Церковь, А. I. 555.
Мо (Meaux).
Соборъ, А. II. 28. 122,

Модена.
Соборъ, А. I. 489. 490. Ск. I. 502. 503. II. 318. Ж. II. 395.
С. Джовани Деколлато, Ск. II. 318.
С. Доменико, Ск. II. 362 (2).
С. Марія Помпоза, Ск. II. 362.
С. Пьетро, А. II. 369. Ск. II. 362.
С. Франческо, Ск. II. 362.
Мозàкъ (Mauzac).
Церковь, А. I. 455.
Моза́къ (Mozac).
Декоративное искусство, I. 610.
Мольфетта.
Столповая бази́лика, А. I. 493.
Момсбёри (Malmsbury).
Монастырскій храмъ, А. I. 560. Ск. I. 586.
Монгеймъ.
Церковь, А. I. 521.
Мондзеэ.
Церковь, А II. 209.
Моне́а.
Мугаммеданская архитектура, I. 348.
Монмажуръ.
Часовня св. Креста, А. I. 399.
Церковь, А. I. 457.
Монморильіонъ.
Надгробная часовня, А. I. 555.
Мон'Нотрдамъ.
Церковь, А. II. 21.
Монпезà.
Церковь, А. II. 34.
Монреале.
Соборъ, Ск. I. 505.
Монастырскій храмъ, А. I. 495. Ж. I. 513; крытый ходъ, А. I. 573.
Монреаль.
Церковь, А. I. 552.
Монреза.
Монастырскій храмъ С. Доминго. А. II. 131.
Мон'Сен'Мишель.
Церковь, А. II. 227.
Крытый ходъ въ монастырскомъ укрѣпленіи, А. II. 31.
Монсò.
Развалины церкви св. Феликса, А. II. 32.
Монсъ (Бергенъ, въ Бельгіи).
Церковь Сент'Водрю, А. II. 232. Ск. II. 144.
Ратуша, А. II. 234.
Музей, Ж. I. 516.
Монте-Арагонъ.
Монастырь, А. I. 408.
Монтеверджине.
Церковь, Ж. I. 608. 609.
Монте-Кассино (или Казино).
Церковь, А. I. 423.
Ментепульчіано.
Церковь, А. II. 264.
Монте-Сант'Анджело,
Церковь, Ск. I. 423.
Монте Уливето Маджоре,
близъ Бонконвенто.
Монастырскій дворъ, Ж. II. 328. 372.
Монтефалько.
Церкви, Ж. II. 324.
Монтефіоре.
Больничная молельня, Ж. II. 347.
Монтивилье́.
Церковь, А. I. 467.
Монтьерандéръ.
Церковь, А. II. 12.
Монца.
Соборъ, А. II. 135; Ризница, Ск. I. 229.
С. Марія ин'Страта, А. II. 135.
Бролетто, А. II. 76.
Прежній дворецъ, Ж. I. 252.
Морвиль.
Церковь, А. I. 562.
С. Морисъ.
Церковь аббатства, А. I. 462. 554.
Моріáкъ.
Церковь, А. I. 455.
Моріанваль.
Церковь С. Дени́, А. I. 396.
Морія. гора.
Соломоновъ храмъ, I. 77.
Мортемéръ.
Церковь, А. II. 31.
Мортèнъ.
Церковь, А. I. 467. II. 30.
Мосбургъ.
Мюнстеръ, А. I. 449. 539. II. 207. Ск. I. 580.
Іоанновская церковь, А. II. 207.
Москва.
Успенскій соборъ, мѣдныя врата, I. 354.
Церкви и Палаты, А. I. 353.
Колокольня Ивана Великаго, А. I. 353.
Москуфо.
С. Марія ин'Лаго, каѳедра, I. 573.
Мостеръ.
Церковь, А. I. 408.
Муаса́къ.
Церковь аббатства, А. I. 554. Ск. I. 583; крытый ходъ, А. I. 464. 555. Ск. I. 500.
Муджелибе или Мукаллибе.
Остатки зданій, I. 64.
Мукси́.
Часовня, А. I. 462.
Мунстеръ.
Церковь, А. II. 104.
Мурано.
Соборъ, А. I. 484.
Каза Барбини, А. I. 568.

Мурато.
По близости:
Церковь С. Миккеле, А. I. 487
Мурау (Мура́ва).
Городская приходская церковь, А. II. 55.
Мурргардтъ.
Вальдерихова часовня, А. I. 537. 538.
Мурсія.
Соборъ, А. II 131.
Мутьѐ.
Церковь, А. I. 455.
Муши́-лё-Шатель.
Церковь, А. II. 21.
Мюльбахъ, у входа въ Тауферскую долину.
Церковь, А. II. 209.
Мюльбахъ, въ Седмиградіи.
Приходская церковь, А. II. 108.
Мюльга̀узенъ, въ Саксоніи.
Церковь св. Власія, А. I. 533. II. 112.
— св. Георгія, А. II. 112.
— св. Іакова, А. II. 112.
— св. Маріи, А. I. 533. II. 112.
Мюльга̀узенъ на Неккарѣ.
Церковь, А. II. 106. Ж. II. 173. 175.
Мюльга̀узенъ, близъ Та̀бора.
Церковь, А. I. 451.
Мюльдорфъ.
Кладбищенская часовня, А. I. 539.
Мюннерштадтъ. *
Церковь, А. I. 527.
Мюнстерейффель.
Церковь, А. I. 433; сѣнь, А. II. 201.
Мюнстермайфельдъ.
Церковь св. Мартина, А. I. 435, 522. II. 41. Ск. II. 450.
Мюнстеръ, на Наэ.
Церковь, А. II. 200.
Мюнстеръ, въ Вестфаліи.
Соборъ, А. I. 528. II. 220. Ск. I. 579. Ж. I. 598. II. 423; сѣнь, II. 221; лекторій, II. 221.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 113.
— св. Ламберта, А. II. 113. 220.
— св. Людгера, А. II. 220.
— св. Мартина, А. II. 113.
— Миноритская, А. II. 113.
— св. Сервація, А. I. 529.
Свѣтская архитектура, II. 221.
Ратуша, А. II. 113.
Областной Музей, Ж. I. 596. II. 179. Собственность Вестфальскаго Художественнаго Общества, Ж. II. 423.
Мюнхенъ.
Церкви, А. II. 295.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 208. Ск. II. 151. 444. 445. 477.
Монастырскій храмъ св. Іакова, А. I. 540.
Церковь св. Лудвига, Ж. II. 539.
— св. Михаила, А II. 295.
— св. Петра, Ск. II. 158. Ж. II. 428.
Баварія, Ск. II. 539.
Пропилеи, А. II. 534.
Королевскій дворецъ, А. II. 534. Ск II. 477. 539. Ж. II. 540.
Храмъ славы. А. II. 534.
Врата побѣды, А. II. 534.
Глиптотека, А. II. 534. Ск. II. 539. Ж. II. 540. Ск. I. 116. 154. 169. 174.
Пинакотека, А. II. 534. Ж. II. 176. 177. 179 (2). 325 (2). 327. 337. 344. 348. 384. 386 (2). 389. 391. 398. 409. 410. 412. 413. 414. 415 420. 421 (3). 422. 426. 428. 433. 435 (2). 436 (2). 437 (2). 474. 495. 496. 500. 503. 539.
Новая Пинакотека, Ж. II. 544.
Придворная библіотека: миніатюры, I, 266. 379. 425. 427. 510. 592. 594. 595. II. 98. 99. 170; рисунки перомъ и политипажи, II 435 (2); рѣзные оклады, I. 418. 419. 420.
У г-на Буассерѐ, Ск. II. 460.
Мюнценбергъ.
За̀мокъ, А. I. 441.

Н.

Наббургъ.
Церковь, А. II. 207.
Нага.
Слѣды храмовыхъ построекъ, А. I. 53.
Нагьи-Ка̀рольи.
Церковь, А. I. 543.
Наколея.
Могильные мамятники, А. I. 94.
Наксосъ.
Колосальная статуя, I. 116,
Монеты, I, 157.
Накш'и Реджибъ.
Горнокаменныя рельефы, I. 273. 275.
Накш'и Рустемъ.
Храмъ огню, I, 69.
Гробничные фасады, А. I. 275.
Изваянія, I. 273. 274. 275.
На̀меди.
Церковь, А. II, 41. 200. Ск. 476.
Нанкинъ.
Фарфоровая башня, А. I. 308. 309.
Нанси́.
Герцогскій дворецъ, А. II. 202.
Нантуйльѐ.
За̀мокъ, А. II. 287.

* Въ текстѣ, по недосмотру: *Меннерштадтъ.*

Нантъ.
Соборъ, А. II. 230.
За́мокъ, А. II. 230.
Нантюа́.
Церковь, А. I. 460.
Напа́та.
Пирамиды и остатки храма, А. и Ск. I. 52. 53.
Нарбо́ннъ.
Соборъ, А. II. 33. 34. 123.
Церковь св. Павла, А. II. 32.
Нассукъ.
Пещерный храмъ, А. I. 295.
На́узисъ, близъ Або.
Металлическая плита, Ск. II. 154.
На́умбургъ.
Соборъ, А. I. 446. 533. II. 56. 112. Ск. II. 86. 459. Ж. II. 439.
Церковь св. Венцеля, А. II. 217.
Курія Канониковъ, А. I. 532.
Нахичевань (Нахчеванъ).
Надробный памятникъ, А. I. 340.
Нахръ-эль-Кельбъ (Lycus).
При устьѣ этой рѣки:
Горнокаменные рельефы, I. 72. 73.
Неаполь.
Соборъ, Ск. II. 271. Ж. I. 608. Возлѣ собора: С. Реститута, А. I. 493. Ск. I. 424. Ж. I. 608. II. 351 (2).
С. Анджело а-Нило, Ж. II. 197.
С. Антоніо дель-Борго, Ж. II. 197.
С. Джакомо дельи-Спаніоли, Ск. II. 363.
С. Джованни а-Карбонара, Ск II 318. 363. Ж. II. 195.
С. Доменико Маджоре, А. II. 76. Ск. II. 167 (2). 318. 363. Ж. II. 197. 350.
С. Кьяра, Ск. 166. 167; трапезница, Ск. II. 363. Ж. II. 183. 197.
С. Лоренцо Маджоре, А. II. 76. Ск. II, 167. Ж. II. 188. 189. 350.
С Марія делль'Инкороната, Ж. II. 183.
С. Мартино, Ж. II. 493. 494.
Монте Оливето, Ск. II. 311. 318. 363.
С. Піэтро а-Маджелла, А. II. 76.
С. Піэтро Мартире, Ж. II. 351.
С. Северино э Созіо, А. II. 270. Ск. II. 363 (3). Ж. II. 350.
С. Северо, Ск. II. 484 (2).
Касте́лло Но́во, Тріумфальная арка, А. II. 263. Ск. II. 318.
Катакомбы, Ж. I. 236.
Королевскій за́мокъ, Ж. II. 385.
Замокъ Казерта, А. II. 285.
Палаццо Гравина, А. II. 270.
— Делла-Рокка, А. II. 270.
Музей (альи-Студьи):
Античная скульптура, I. 90. 117. 140. 141. 151. 167. 187.
Античная живопись, I. 159. 161. 192.
Картинная галерея, II. 336. 350 (2). 370. 372. 374. 375 (2). 376. 382. 390. 408. 416. 422.
Библіотека, молитвенникъ, Ск. II. 358. Ж. II. 393.
У герцога Террановы, Ж. II. 385.
Близъ Неаполя:
Камальдоли, Ж. II. 349.
Неббіо.
Соборъ, А. I. 487.
Неве́ръ.
Соборъ, А. II. 228.
Церкви романск. стиля, А. I. 461.
Недѣлице.
Церковь, А. II. 213.
Нейбергъ.
Цистерціанская церковь, А. II. 212.
Нейбранденбургъ.
Маріинская церковь, А. II. 116.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
Нейвейлеръ, въ Альзаціи.
Часовня, А. I. 389.
Нейгаусъ.
Замокъ, Ж. II. 175.
Нейдорфъ.
Церковный порталъ, А. I. 545.
Нейенъ-Герсе.
Церковь, А. I. 437.
Нейендорфъ.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
Ней-Руппинъ.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
Нейссе.
Церковь св. Іакова, А. II. 221.
Нейсъ.
Церковь св. Квирина, А. I. 520.
Нейштадтъ, на Гардтѣ.
Церковь, А. II. 206.
Нейштадтъ, на Дунаѣ,
Церковь, А. II. 207.
Нейштадтъ, на Орлѣ.
Свѣтская постройка, II. 218.
Нейштадтъ-Эберсвальде.
Церковь, А. II. 56.
Ней-Эттингъ.
Приходская церковь, А. II. 207.
Нектѐръ.
Церковь. А. I. 455.
Нелу́а.
Остатки храма, А. I. 53.
Нель (Nesle).
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 396.
Немея.
Храмъ, А. I. 147.
Не́ннигъ.
Мозаичный полъ, Ж. I. 214.
Нен'Монктонъ.
Церковь, А. II. 61.

Нёрдлингенъ.
Главная церковь св. Георгія, А. II. 202. Ск. II. 448 (2). Ж. II. 424. 427. 436; сѣнь и каѳедра, II. 294.
Нéсландъ.
Церковь, А. I. 563.
Нѐтли.
Остатокъ церкви аббатства, А. II. 63. 64.
Нёшатѐль (по-нѣмецки Нёйенбургъ).
Храмъ Пресв. Богорицы, А. I. 537. II. 33.
Нивѐлль.
Церковь св. Гертруды, А. I. 387; крытые ходы, А. I. 523.
По сосѣдству:
Остатки вильерсскаго аббатства, А. I. 523.
Нигдѐ.
Мавзолеи, А. I. 332. 333. Ск. I. 333.
Нидервейсель.
Часовня, А. I. 439. 440.
Нидерланштейнъ.
Церковь св. Іоанна, А. I. 522.
Никарагва, озеро.
На островахъ его:
Изваянія, I. 26.
Никея.
Ворота Адріана, А. I. 198.
Зеленая мечеть, А. I. 339.
С. Никола̀ ан'Гленъ.
Часовня, А. I. 436.
С. Никола̀ дю-Поръ.
Церковь, А. II. 201.
Никортсминда.
Церковь, А. I. 326.
Ни́мбургъ.
Церковь, А. II. 108.
Ни́мвегенъ.
Церковь св. Стефана, А. II. 236.
Часовня на Соколиномъ дворѣ, А. I. 389. 435.
Ни́мрудъ.
Ассирійскіе рамятники, А. и Ск. I. 57. 59. 61. 62,
Ни́мфіо.
Горнокаменный рельефъ, I. 73. 98.
Нимъ.
Амфитеатръ и городскія ворота, А. I. 206.
Бази́лика Плотины, А. I. 198.
Квадратный Домъ, А. I. 198.
Ниневія.
Памятники, А. и Ск. I. 56 и далѣе.
Ніэнбургъ.
Церковь, А. I. 535. II. 51.
Нова̀ра.
Соборъ, А. I. 411.
Баптистерій, А. I. 411.
Новгородъ.
Софійская церковь, Ск. I. 355. 497.
Но́ла.
Христіанскія постройки, А. I. 223.
Но́на.
Санта Кроче, А. I. 410,
С. Никколо̀, А. I. 410.
Но́ннбергъ.
Церковь, А. II. 209.
За́мокъ Бругіэро, часовня, Ж. II. 429.
Но́рвичъ.
Соборъ, А. I. 473. II. 128. 237.
Но́рвичъ-Кастль.
За́мокъ, А. I. 475.
Но́рдгаузенъ.
Соборъ, А. II. 217.
Норкія.
Могильные памятники, А. I. 87. 172.
Нортамтонъ.
Церковь св. Гроба, А. I. 473.
— св. Петра, А. I. 561.
Каменные кресты, А. II. 66.
Кивоты или сѣни, II. 146.
Носсенъ.
Церковь, А. I. 533.
Нотрдамъ де-Валѐръ, близъ Сіона (Зиттена).
Церковь, А. I. 462.
Нотрамъ де-л'Эпинъ, близъ Шалона на Марнѣ.
Богомольческая церковь, А. II. 228.
Ноттельнъ.
Церковь, А. II. 221.
Ночера, въ Папской Области.
Главная церковь, Ж. II. 343.
Ночера (де'Пагани), въ бывшемъ Неаполитанск. королевствѣ.
С. Марія Маджоре, А. I. 226.
Нуайонъ.
Соборъ, А. I. 472. 558. II. 11; крытый ходъ, А. II. 122.
Городская дума, А. II. 230.
Нувіон'лё-Винё.
Церковь, А. I. 558.
Нудвоёвице.
Церковь, А. I. 535.
Ньюкастль, на Тейнѣ.
Николаевская церковь, А. II. 238.
За̀мокъ, А. I. 475.
Ньюпортъ.
Остатокъ круглой постройки, А. I 482.
Ньютоунъ.
Церковь аббатства, А. II. 67.
Нюдала.
Развалина церкви, А. I. 564.
Нюрнбергъ.
Церковь Августинская, А. II. 215.

Церковь Богородицкая, А. II. 109. Ск. II. 148. 149. 442. Ж. II. 175. 435.
— св. Зебальда, А. I. 526. II. 109. Ск. II. 149. 436. 441. 442 449. 456. 457. Ж. II. 175. Живоп. по стеклу, II. 432.
— св. Іакова, А. II. 215. Ск. II. 149. 450.
— св. Лоренца, А. II. 53. 109. 215. Ск. II. 149. 442. 449. 458. Ж. II. 175. Живопись по стеклу, II. 439. Сѣнь, II. 215. 216.
— св. Эгидіи, А. I. 528. Ск. II. 442. 457.
Часовня Святодуховской больницы, А. II. 215.
— монастыря Ландаускихъ Братьевъ, А. II. 215. Ж. II. 434.
Морицова часовня. А. II. 109. Ж, II. 176. 177. 435. 436.
За́мковая часовня, А. I. 528.
Трибуна или Теремокъ (Chörlein) при церковномъ домѣ св. Зебальда, А. II. 215.
Кладбище св Іоанна: переходы, Ск. II. 441. 442; Хольцшуэровская погребальная часовня, А II. 215. Ск. II 442.
Картузіанскій монастырь, А. II. 215.
Домъ № 1, подлѣ св. Зебальда, Ск. II. 442.
Домъ Нассаускій, А. II. 110. 111.
Ратуша, А. II. 215 296.
„Красивый“ или „Прекрасный“ Колодезь (Фонтанъ), А. II. 109. Ск. II. 149.
Колодезь за Богородицкой церковью, Ск. II. 458.
Колодезь у церкви св. Лоренца, Ск. II. 477.
Бывшіе городскіе вѣсы, Ск. II. 442.
Городской за́мокъ (Burg), Ж. II. 175. 436.
Семейная часовня фон'Галлеровъ, Ж. II. 433.
Картинная галерея Морицовской часовни, II. 412. 413. 414. 426. 428. 433. 436. 437.
Городское Собраніе, Ск. II 450. Ж. II. 426. 433. 435. 436. 437.
Собраніе Художественной Школы, Ск. II. 458.
У профессора Гейделоффа, рисунки отъ руки, II. 449.
У г-на Меркеля, Ск. II. 478.
У семейства Хольцшуэровъ, Ж. II. 436.

О.

Оахака.
Изваянія, I 26.
Обербре́йзигъ.
Церковь, А. I. 521.
Обервѐзель.
Францисканская церковь, А. II. 200.
Церковь св. Мартина, А. II. 199. Ск. II 147.
Фундушевая церковь. А. II. 199. 200. Ск. 445. Ж. II. 174. 421.
Обер'Виттихгаузенъ.
Часовня. А. I. 528.
Оберди́шингенъ.
Церковь, Ск. II. 444.
Обер'Кра́нихфельдъ.
За̀мокъ, А. II. 218.
Обер'Ла́нштейнъ.
Церковный порталъ, Ск. I. 579.
Обер'Марсбергъ.
Фундушевая церковь, А. I. 529.
Николаевская часовня, А. II. 49.
Обермаѐуэрнъ.
Церковь, А. II. 209.
Обермѐндигъ
Церковь, А. II 199.
Оберндорфъ, въ Каринтіи.
Приходская церковь, А. I. 450. II. 212.
Оберндорфъ, въ Тюрингенѣ.
Церковь, А. I. 444.
Оберстенфельдъ.
Церковь, А. I. 537.
Овенъ.
Приходская церковь, А. I. 538.
Овіэдо.
Соборъ, А. II. 131. 247.
Бази́лика С. Сальвадоръ де Вальдедіосъ, А. I. 258.
Церковь Санъ-Мильянъ де-ла-Когулья, А. I. 258.
С. Огюстенъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 550.
С. Оди́ліэнъ. *
Святокрестовская часовня, А. I. 536.
Окосинго.
Памятники, А. I. 18.
Оксиваль.
Церковь, А. I. 455.
Оксфордъ.
Соборъ, А. I. 560. II. 239; Капитульный домъ, А. II. 65.
С. Джайльзъ А II. 60.
Маріинская церковь, А. II. 238.
Церковь св. Маріи Магдалины, А. II. 128.
— св. Петра, А. I. 560. II. 238.
Часовня Мортоновской коллегіи, А. II. 128.
Коллегія Всѣхъ Усопшихъ, — Церкви Христовой, — св. Магдалины, — Новая, Богословская Школа } А. II. 242.

* Въ текстѣ: *Сент'Одильѐнъ*, по недосмотру.

Бодліевская Библіотека, миніат. I. 508.
Олд'абердинъ.
Соборъ, А. II. 130.
Оле.
Церковь, Ж. I. 598.
Олива.
Монастырскій храмъ, А. I. 549. II. 120. Крытый ходъ и колодезное сооруженіе, А. II. 120.
Олимпія.
Колосальный ликъ Зевса, I. 102.
Ларецъ Кипселидовъ, I. 102.
Сокровищница Мирона, I. 102.
Изваянія и группы статуй, I. 113.
Храмъ Зевса, А. I. 128. Ск. I. 133. 139.
Олите.
С. Марія, А. II. 131.
С. Педро, А. I. 565.
Ольмюцъ.
Церковь св. Мавриція, А. II. 214.
Омбосъ.
Храмъ, А. I. 51.
С. Омеръ.
Соборъ, А. II. 36.
Церковь аббатства С. Бертѐнъ, А. II. 124.
Ометепе см. Пенсакола.
Онья.
С. Сальвадоръ, крытый ходъ, А. II. 247. Ск. II. 464.
Оотмарсумъ.
Храмъ свв. Симона и Іуды, А. I. 529
Опердике (Офердике, Opherdike).
Церковь, А. I. 439. Ж. I. 598.
Опорто.
Соборъ, крытый ходъ, А. II. 132.
Оппенгеймъ.
Катерининская церковь, А. II. 47. 104. Ж. II. 171.
Опунтъ.
Монеты, I. 157.
Оранжъ.
Тріумфальная арка, А. I. 198.
Орбè.
Церковь, А. II. 21.
Орваль.
Остатки аббатства, А. I. 523.
Орвіэто.
Соборъ. А. II. 74. Ск. II. 161. 162. Ж. II. 192. 324. 328.
С. Доменико, Ж. II. 188.
Палаццо подесты, А II. 74.
Орисса.
Пагоды, А. I. 296.
Орлеанвилль см. Кастеллумъ Тингитанумъ.
Орлеанъ.
Соборъ, А. II. 231. 286.
Орхоменъ.
Символическіе камни, I. 81.
Сокровищница Минія, А. I. 82.
Осерръ.
Соборъ, А. I. 396. II. 29. 122. Ск. II. 82. Ж. I. 506. II. 95.
Церковь св. Германа, А. I. 460.
Епископскій дворецъ, А. I. 460.
Оснабрюкъ.
Соборъ, А. I. 528, Ск. I. 497. 610; сѣнь. II. 221.
Церковь св. Екатерины, А. II. 113.
— св. Іоанна, А. II. 49; сѣнь, II. 221.
— св. Маріи, А. II. 113 220.
Ратуша, А. II. 221.
Отаити.
Мораи, А. I. 8.
Отёнъ.
Соборъ, А. I. 459. II. 228. Ск. I. 585. Ж. I. 603.
Портъ д'Арру, А. I. 206. 459.
Отранто.
Живопись, I. 608.
Оттербергъ.
Церковь, А. I. 526.
Оттмарсгеймъ.
Церковь, А. I. 389.
Офенъ (Буда).
Приходская церковь, А. II. 212.
Оффенбахъ, на Гланѣ.
Церковь, А. II. 40.
Оха.
Остатокъ зданія, I. 81.
Оца.
Церковь, А. I. 544.
Ошъ (Auch).
Соборъ, А. II.

П.

Павія.
Соборъ, Ск. II. 166.
Августинская церковь, А. II. 75.
С. Джованни ин'Борго, А. I. 490.
С. Марія делле-Граціэ, Ск. II. 272.
С. Марія делла-Пассіоне, Ск. II. 272.
С. Миккеле, А. I. 490.
С. Панталеоне, А. I. 571. II. 135.
С. Піэтро ин'чьело д'оро, А. I. 490.
С. Теодоро, А. I. 490.
С. Франческо, А. I. 571. II. 75. 135.
За́мокъ Висконти, А. II. 76. 137.
Близъ города:
Чертоза, А. I. 571. II. 136. 268. Ск. II. 272. 316. 317. 362 (2). Ж. II. 335. 336. 345. 371. 384.

Падерборнъ.
Соборъ, А. I. 391. 438. 530. II. 49. Ск. II. 84; престолъ, II. 221.
Часовня св. Варѳоломея, А. I. 390.
Церковь Га́укирхе, А. I. 437.
Монастырь Абдингхофъ, А. I. 391. 437.

Падуа.
Соборъ, А. II. 281.
С. Аннунціата делль'Арена, Ж II. 181.
С. Антоніо, А. I. 571. II. 267. Ск. II. 272. 306. 307 308 (2). 315. 360. 361. Ж. II. 193. 194.
Баптистерій, А. I. 491 Ж. II. 194.
Церковь Эремитовъ, Ск. II. 308. Ж. II. 332.
С. Джорджіо, Ж. II. 193.
Св. Іустина, А. II. 267. Ж. II. 331. 397. 470.
Мадонна делль'Арена, Ск. II. 161.
Галерея Совѣта, А. II. 267,
Городскія ворота, А II. 280.
Палаццо делла-Раджоне, А. II. 137. 194.
Потѣшныя зданія при палаццо Корнаро, А. II. 280.
Университетскій дворъ. А. II. 281.
У графа Ладзарры, Ж. II. 330.

Пазевалькъ.
Николаевская церковь, А. I. 547.

Палацоло, въ Ломбардіи.
Церковь, Ж. II. 334.

Паленке.
Монументы, А. I. 17.
Изваянія, I. 26.

Паленсія.
Соборъ, А. II. 131. *
* Въ текстѣ, строка 14-я сверху, Паленсія ошибкою названа Валенсіей.
Доминиканская церковь, А. II. 131.

Палермо.
Соборъ, А. I. 495. II. 139. 249. гробничныя сѣни, А. I. 573.
С. Агостино, А. II. 76.
С. Джако́мо ла-Марина, А. I, 412. II. 139.
С. Джованни дельи-Лепро́зи, А. I. 412.
С. Джованни дельи Эреми́ти, А. I, 412.
С. Катальдо, А. I. 495.
Ла Маджо́не, А. I, 495.
С. Марія делль'Амиральіо, А. I. 495. Ж. I. 513.
С. Марія дельи-Анджели, А. II. 249.
С. Марія Аннунціата, А. II. 139.
С. Марія делле-Граціэ, А. II. 249.
С. Марія Маддалена, А. I. 495.
С Марія делло-Спазимо, А. II. 249.
С. Піэтро ла-Баньяра, А. I. 412.
С. Франческо, А. II. 76.
Церковь Спедале гранде (главной больницы), А. II. 249.
Церковь С. Спирито, А. I. 495.
За́мковая часовня, А. I. 495. Ж. II. 513.
Палаццо Айютами-Кристо, А. II. 249.
— Кьярамонте, А. II. 139.
— Патилья, А. II. 249.
— Салафано, А. II. 139.
За́мки Фавара́, Циза и Ку́ба, А. I. 330.
Музей, Ск. I. 140.
Близъ города:
С. Ми́ккеле, А. I. 412.

Пальма.
Соборъ, А. II. 131.
С. Франсиско, крытый ходъ, А II. 132.
Биржа, А. II. 247.

Пальмира.
Древнія развалины, I. 207.

Пампелона.
Соборъ, А. II. 131; крытый ходъ, А. II. 132.

Пансангеръ.
Картинная галерея, II. 385.

Папантла.
Пирамида, А. I. 16.

Па́поцъ.
Часовня, А. I. 544.

Парѐ лё-Моніа́ль.
Церковь, А. I. 459.

Паренцо.
Соборъ, А. 245. 246. 372. 373. 568. Ж. I. 604.
Зданія каноника́та, А. I. 568.

Парижъ.
Соборъ Пресв. Богородицы (Нотрдамъ), А. II. 12. 14. 15. 20. 121. Ск. II. 15. 80. 142. Ж. II. 95.
„Святая Часовня“ (Сентъ-Шапе́лль), А. II. 28. 228. Ск. II. 81. Ж. II. 95.
Церковь св. Евстахія, А. II. 287.
— св. Женевьевы, А. I. 396. II. 288. Ск. I. 422.
С. Жервѐ (св. Гервасія), А. II. 227. 288. Живоп. по стеклу, II. 473.
С. Жерменъ л'Осерруа, А II. 227.
С. Жерменъ де́-Прѐ (св. Германа во лугахъ), А. I. 396. 471. II. 11. Ск. I. 516. 585; Богородицкая часовня, А. II. 28.
С. Жакъ де-ла-Бушёри, А. II. 228.
Св. Іуліанъ Бѣдный, А. II. 15.
С. Мартен'де-Шан' (св. Мартина во Поляхъ), А. I. 471. II. 21.
С. Меда̀ръ, А. II. 227.
С. Мерри́, А. II. 227.
Св. Севери́нъ, А. II. 21. 227.
С. Этьеннъ дю-Монъ, А. II. 288.
Луврскій дворецъ, А. II. 276. 287. 288.
Люксембургскій дворецъ, А. II. 288.
Школа изящныхъ искусствъ: фасадъ за́мка Гайльіонъ, А. II. 286. 287; часть за́мка Анѐ, А. II. 288; капители колоннъ св. Женевьевы, А. I. 396.

Домъ Франциска I-го, А. II. 288.
Отéль де-Клюни́, А. II. 230. Ск. I. 378. 582; ковры, II. 413. Ж. II. 418; эмали, II. 473.
Отель де-вилль (Ратуша), А. II. 288.
Отéль де-ла-Тремуиль, А. II. 286.
Фонтанъ „Невинныхъ младенцевъ“, А. II. 288. Ск. II. 472.
Королевская площадь, А. II. 288.
Мостъ Нотрдамъ, А. II. 267.
Луврскіе музеи:
Галерея антиковъ, I. 33. 35. 47. 49. 62. 118. 119. 132. 139. 141. 150. 154. 187. 228. Ж. I. 171.
Новая скульптура, II. 356. 358. 359. 364 (2). 472 (3). 480. 485.
Картинная галерея, II. 183. 192. 323. 325. 327. 332 (2). 335. 340 (2). 343. 344. 346. 347. 348. 359. 367. 368 (2). 369. 370. 371 (2). 375 (2). 377. 378 (2). 379. 384. 385. 386. 389. 390. 391 (2). 397 (2). 398. 399 (3). 402. 408. 417. 418. 419. 421 (2). 431. 436. 470. 472. 490. 491 (2). 492. 496. 500. 503. 504. 505 (2). 508.
Эмали, II. 473.
Библіотека, миніатюры, I. 253. 265. 266 (2). 268 (3). 380 (2). II. 97. 99. 169 (2). 180. 327. 406. 407. 418. 419; политипажъ, II. 522. Ск. I. 49. 420. При ней:
Кабинетъ антиковъ, I. 191.—Мюнцкабинетъ, Ск. I. 229. — Кабинетъ гравюръ, II. 524.
Библіотека св. Женевьевы, миніат. I. 252.
Собраніе покойнаго графа Пурталеса, Ж. II. 338. 371.
Собраніе князя Солтыкова *: Мощевой ковчегъ, I. 429.
Прежде у г-на Агуадо, Ж. II. 386.
У г-на Гаттò, Ж. II. 413.
У г-на Делессера, Ж. II. 386.
У графа Дюшателя, Ж. II. 413.
Прежде у лорда Нортвика, Ж. II. 397.
У г-на Ротшильда, Ж. II. 408.
У скульптора Анри́ де-Трикети́, Ж. II. 381.
У частнаго лица, Ж. II. 340.

Паріонъ.
Остатки алтаря, А. I. 166.
Статуи, А. I. 151.

Парма.
Соборъ, А. I. 490. Ск. I. 503. Ж. II. 374.
Баптистерій, А. I. 570. Ск. I. 503. Ж. I. 605.
С. Джова́нни Эванджелиста, А. II. 269. Ск. II. 273. Ж. II. 348. 374; монастырскіе дворы, А. II. 269. Ск. II. 362.
С. Па́оло, монастырь, Ж. II. 374.
Картинная галерея II. 340. 374. 375 (3).
Ла-стекка́та, А. II. 269.
Поблизости:
Церковь Борго Сан'Донино, А. I. 570.

Партенѐ.
Церковь, А. I. 555.

Пасаргада.
Памятники, А. и Ск. I. 66 и далѣе.

Пасо де-Суза.
Гранитныя постройки, А. I. 483.

Пасхи Островъ.
Каменные памятники, I. 8.
Изваянія, 1. 9.

Патара.
Театръ, А. I. 198.

Паулинцелле.
Церковь, А. I. 443.

С. Пауль (св. Павелъ), въ Лавантъ-Талѣ.
Монастырскій храмъ, А. I. 450.

С. Па́ульсъ.
Приходская церковь, А. II. 209.

Пегу.
Пагода, А. I. 307.

Пейернъ.
Церковь аббатства, А. I. 462.

С. Пеллино.
Церковь, А. I. 572. 573; каѳедра, I. 573.

Пёмаркъ.
С. Нона̀, А. II. 229.

Пенсакола.
Памятники, Ск. I. 22.

Пергамъ.
Бази́лика, А. I. 210.

Перигё.
Церковь св. Стефана, А. I. 462; гробовая ниша, А. I. 554.
С. Фронъ, А. I. 370. 462.

Перлебергъ.
Церковь св. Іакова, А. II. 116.

Пернъ.
Церковь, А. I. 457.

Перо́ннъ.
Церковь св. Іоанна, А. II. 227.

Перпиньянъ.
Соборъ, А. II. 123.
Церковь св. Іоанна Стараго, порталъ, А. I. 399.
Судебная палата, А. II. 231.

Персеполь.
Дворецъ, горнокаменныя гробницы и проч. А. и Ск. I. 67 и далѣе.
Изваянія, I. 273. 274.

Перу.
Дорога Инокъ, I. 10.

* Распроданное въ 1862 г.

Перуджія.
Соборъ, Ж. II. 328. 492.
С. Агостино, Ж. II. 343. 345. 347.
С. Анджело, А. I. 227.
С. Бернардино, А II. 263. Ск. II. 313.
С. Доменико, А. II. 74. Ж. II. 192. 343; гробница папы Бенедикта XI-го, II. 135. 162.
С. Марія Нова, Ж. II. 343. 344.
С. Піэтро де'Казиненси (С. П. Маджоре), Ск. II. 273. 313. Ж. II. 344. 384.
С. Піэтро Ма́ртире, Ж. II. 344.
С. Северо, Ж. II 385.
С. Томмазо, Ж. II. 347.
С. Франческо де'Конвентуали, Ж. II. 343. 386.
С. Франческо дель-Монте, Ж. II 344. 345 (2). 347.
Палата Городской Общины (Дума), А. II. 74.
Палаццо Пубблико, Ж. II. 343.
Укрѣпленный за́мокъ, А. II. 277
Колледжо дель-Камбіо, Ск. II. 273. Ж. II. 344.
Ворота Августа и Порта Марція, А. I. 173. 185.
Ворота св. Петра, А. II. 263.
Водометъ на Соборной площади, Ск. I. 591. II. 92.
Академія, картинная галерея, II. 189. 346. 347.
Соборная библіотека, миніатюры, I. 252
У графини Альфани, Ж. II. 384.
Въ домѣ Бальдески, рисунки, II. 385.
Въ домѣ Коннестабиле, Ж. II. 384.

Перха.
Церковь, А. II. 209.

Першенъ.
Церковь, А. I. 540.
Кладбищенская часовня, А. I. 539.

С. Перъ.
Церковь, А. II. 122.

Пе́сли.
Церковь аббатства, А. II. 67.

Пе́снекъ.
Свѣтскія постройки, II. 218.

Пестумъ.
Храмъ и другіе памятники, А. I. 130. 165. Ж. I. 161.

Петербергъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 449.

С. Петербургъ.
Императорскій Эрмитажъ: кабинетъ антиковъ, I. 170; картинная галерея II. 368. 382. 386 (2). 389. 401. 500.

Петерсбергъ, близъ Галле.
Монастырскія часовни, А. I. 394. 445.

Петерсга́узенъ
Монастырскій храмъ, А. I. 447. Ск. I. 347.

Пе́тит'Андели́.
Церковь, А. II. 16.

Пе́тницъ* .
* Въ текстѣ, по недосмотру: *Пе́льницъ.*
Бази́лика, А. I. 533.
Церковь, А. I. 533.

Петра.
Архитектурные памятники, I. 207. 208.

Петронелль.
Церковь, А. I. 541.
Круглая часовня, А. I. 541.

Петтава (Петтау).
Миноритская церковь, II. 55.
Приходская — , А. II 212.

Петценкирхенъ.
Церковь, А. II. 211.

Пешаверъ.
Изваянія, I. 276.

Пешія.
Соборъ, Ск. II. 358.

Пиза.
Соборъ, А. I. 411. 485. Ск. I. 504 (2); епископскій престолъ, II. 273; клиросныя сѣдалища, II. 273. Колокольня, А. I. 486.
Баптистерій, А. I. 485. С. I. 504 509.
Кампо Санто, А. II. 74. Ск. I. 423. 504. 591. II. 162. Ж. II. 185. 186. 187 (2). 325.
С. Катерина, С. II. 164.
С. Марія делла-Спи́на, А. II. 74. Ск. II. 164.
С. Ми́кколе ин'Бо́рго, А. I. 569.
С. Ни́кола, А. I. 569.
С. Паоло ин'рипа д'Арно, А. I. 569.
С. Франческо, капитульный залъ, Ж. II. 187.
Церкви: С. Фредіано, С. Систо, С. Анна, С. Андреа, С. Піэрино, С. Паоло алл' Орто, А. I. 487.
Каѳедры, А. II. 77.
Дворецъ на Лунгарно, А. II. 135.
Близъ Пизы:
С. Пьеро ин'Градо, А. I. 411. Ж. I. 512.

Пина́ра.
Горнокаменная гробница, С. I. 157.

Пира́но.
Баптистерій, А. I. 410.

Пи́рицъ.
Ворота, А. II. 224.

Пистойя.
Соборъ, А. I. 487. Ск. II. 194. 313. Ж. II. 328.
С. Андреа, А. I. 487. Ск. I. 503. II. 161; каѳедра, II. 135.
Баптистерій, А. II. 133.
Церковь С. Бартоломмео, А. I. 487. Ск. I. 503. 504. 587.

С. Джакопо, Ск. II. 165.
С. Джованни форчивитà, А. I. 487. Ск. I. 591.
С. Доменико, Ск. II. 312. 313.
Церковь Умильтà и другія, А. II. 264.
Госпиталь дель-Чеппо, Ск. II. 305.

Питерборó,
Соборъ, А. I. 474. II. 62. Ск. II. 91. 240.

Пи́ткернъ, островъ.
Каменныя бабы, I. 9.

Пи́тсфордъ.
Церковь, Ск. I. 502.

Пицунда.
Церковь, А. I. 327.

Піаченца.
Соборъ, А. I. 490. 491. 570.
С. Антонино, А. I. 489.
Мадонна ди Кампанья, А. II. 269. Ж. II. 401.
С. Систо, А. II. 269.
Палаццо Пубблико, А. II. 76.

С. Піэтро ин'Галатина.
Церковь, А. II. 76. Ж. II. 349.

Планѐсъ.
Часовня, А. I. 554.

Платлингъ.
Церковь св. Іакова, А. I. 449, сѣнь, II. 209.

Плёскардейнъ.
Развалина церкви этого аббатства, А. II. 67.

Плеттенбергъ.
Церковь, А. I. 438. Ж. 598.

Плинингенъ.
Церковь, А. I. 448.

Плугастель.
Каменный крестъ, Ск. II. 143.

Подвѣнецъ.
Часовня, А. I. 535.

Пойнтъ-Крикъ.
Могильные курганы, I. 8.

Пола.
Храмъ, А. I. 185.
Амфитеатръ, А. I. 206.
Арка Сергіевъ, А. I. 206
С. Катерина, А. I. 410.

С. Поль-де-Леóнъ.
Соборъ, А. I. 556.

С. Поль-труà-Шатó.
Церковь, А. I. 457.

Поммерсфельденъ.
Картинная галерея, II. 474. 499 (2).

Поморье.
Церковь, А. II. 213.

Помпейя.
Архитектура вообще, I. 182.
Стѣнопись и мозаики, I. 192. и далѣе.

Понкруà.
Церковь, А. I. 556. II. 229.

Понсà.
Церковь, А. I. 455.

Пон'Сен'Максансъ.
Церковь св. Гервасія (С. Жервѐ), А. II. 21.

С. Понсъ.
Церковь, А. I. 457.

Понт'а-Муссóнъ.
Церковь св. Мартина, А. II. 104. 201.
Каменная купель, I. 499.

Понтини́.
Цистерціанская церковь, А. II. 15. 16.

Понт'Обѐръ.
Церковь, А. 552.

Попово.
Зàмокъ, А. II. 119.

Порто.
Гранитныя постройки, А. I. 483.

Порчестеръ-Кастль.
Зàмокъ, А. I. 475.

Потсдамъ.
Зàмокъ, Ск. II. 486

Прага.
Соборъ, А. II. 108. 109. Ск. II. 149. 153. Ж. II. 174; часовня Вячеслава, А. II. 109. Ж. II. 175.
Церковь св. Агнесы, А. I. 535. II. 53.
— Аполлинара, А. II. 109.
— св. Георгія, А. I. 451.
— Карлодворская, А. II. 109.
— Мальтійская, А, II. 214.
— Марія Шнеэ, А. II. 109.
— свв. Петра и Павла, А. I. 451.
— Тейнская, А. II. 213. 214. Ск. II. 158. Ж. II. 175
— францисканская, А. II. 214.
Круглая часовня, А. I. 451.
Монастырь Эмаусъ, А II. 109.
Крытый ходъ св. Іеронима въ Эмаусѣ, Ж. II. 175.
Синагога, А. II. 53.
Монастырь (Цистерціанскій институтъ) Страховъ или Страгофъ, Ж. II. 175. 435.
Мостъ, А. II. 109.
Башни на Молдавскомъ мосту, А. II. 214.
Бельведеръ, А. II. 295.
Дворецъ Кламъ-Галласъ, А. II. 296.
Ратуша, А. II. 109.
Въ Градшинѣ:
Коронаціонный залъ, А. II. 285.
Владиславовъ залъ, А. II. 214.
Зàмковый дворъ, Ск. II. 153.
Библіотека Лобковицъ, миніатюры, II. 99.
Галерея областныхъ чиновъ, Ж. II. 175.
Чешскій Музей, миніатюры, I. 595. 596.

Университетская библіотека, миніатюры, II. 170.
Прадъ.
Церковь, А. I. 458.
Прато.
Соборъ, А. I. 487. Ск. II. 272. 306. Ж. II. 185. 323.
Деканство, Ск. II. 312.
С. Доменико, А. II. 75,
Мадонна делле Ка̀рчери, А. II. 264.
С. Франческо, Ж. II. 188.
Неподалеку отъ города: Сѣнь въ церкви Мадонна делль'Уливо, Ск. II. 313.
Прель, въ Шампа̀ни.
Церковь, А. II. 21.
Церковь Пресв. Богородицы, А. II. 168.
Прёльи́.
Церковь, А. I. 464.
Пре́нцлау.
Церкви: св. Іакова, А. II. 56.
св. Іоанна, А. II. 56.
св. Маріи, А. II. 116.
Монастырскія постройки, А. II. 56.
Пресбургъ.
Соборъ, А. II. 212; дарохранительница, II. 462.
Францисканская церковь, А. II. 212.
Пріэна.
Храмъ и Пропилеи, А. I. 148. 164.
Провенсъ.
Церковь св. Эюта, А. II. 15.
— св. Киріака, А. II. 15.
Крытый ходъ въ Госпиталѣ, А. II. 122.
Прюфенингъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 449.
Птеріумъ.
Архитектонич. памятники и горнокаменные рельефы, I. 73. 94. 98.
Пуа̀.
Церковь, А. II. 227.
Пуасси́.
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 559.
Пуатьѐ.
Соборъ, А. I. 554. II. 34. 35. 123. Ж. II. 95.
Церковь св. Гиларія, А. I. 399. 464.
Баптистерій св. Іоанна, А. I. 256. 257. Ж. I. 506.
Нотрдамъ ла-Грандъ, А. I. 464. 555. Ск. I. 584.
Церковь св. Радегунды, А. I. 554. II. 34.
— аббатства Мутьенёфъ, А. I. 464.
Пу́лькау.
Круглая часовня, А. I. 542.
Пурке́нъ (Pourcain) *.
Церковь, А. I. 461.

* Въ текстѣ, ошибкою: Пурсенъ.

Пфальцель.
Церковь, Ж. II. 451.
Пфорта см. Форта.
С. Пьерръ (Св. Петръ), близъ Бейё.
Церковный порталъ, А. I. 467.
С. Пьерръ де-Клажъ.
Церковь, А. I. 462.
С. Пьерръ сюр'Дивъ.
Церковь, А. II. 31.
Капитульный домъ, А. II. 16.
лё-Пюи́ ан'Велѐ.
Соборъ, А. I. 401. 455; крытый ходъ, А. I. 456; часовни св. Клары и св. Михаила, А. I. 456.
Пюиссаликонъ.
Неподалеку:
Башня цекви св. Стефана, А. I. 458.

Р.

Рааде.
Церковь, А. I. 479.
Рабатъ.
Мечети, А. I. 329.
Рабенштейнъ.
Церковь, А. II. 211.
Рава̀ница.
Монастырскій храмъ, А. I. 545.
Равелло.
Соборъ, А. I. 573; бронзовыя двери, I. 505; каѳедра, I. 573, 591.
Равенгирсбургъ.
Церковь, А. I. 522. II. 200.
Равенна.
Соборъ, А. I. 224. Ск. I. 248 II. 316. Ж. I. 237; баптистерій, А. I. 226.
С. Агата, А. I. 224.
С. Аполлинаре Ново, А. I. 224. Ж. I. 250
С. Витале, А. I. 243. 245. Ж. I. 250.
С. Джованни Эванджелиста, А. I. 224.
С. Джованни ин'Фонте (баптистерій), А. I. 226. Ж. 237.
С. Марія ин'Космединъ (баптистерій), А. I. 226. Ж. I. 250.
С. Миккеле ин'Аффричиско, Ж. I. 250.
С. Назаріо э Чельсо, А. I. 226. Ж. I. 237.
С. Теодоро (С. Спирито), А. I. 224.
С. Франческо, А. I. 224.
Дворецъ Теодориха, А. I. 228. Ск. I. 229.
Надгробная часовня Теодориха, А. I. 226.
Близъ города:
С. Аполлинаре ин'Классе, А. I. 245. Ж. I. 251.
Рагнитъ.
За̀мокъ, А. II. 119.
Рагуза.
Соборъ, Ж. II. 411.

Крытый ходъ, I. 570.

Радкерсбургъ.
Церковь, А. II. 212.

Рамерсдорфъ.
Часовня, А. I. 522. Ж. II. 173.

Рамнунтъ *.
Большой храмъ, А. I. 128.
Малый — , А. I. 112.
Статуя, I. 134.

Рампильіонъ.
Церковь, А. I. 586. А. II. 21.

Рамсей.
Церковь аббатства, А. I. 372.

Рангунъ.
Пагоды, А. I. 307.

Ратиборъ.
Доминиканская церковь. А. II. 58,
Зàмковая часовня, А. II. 58.

Ратцебургъ.
Соборъ, А. I. 549.

Раудницъ.
Августинская церковь, А. II. 108.

Раудоненъ.
Замковая башня, А. II. 120.

Рёбель.
Церковь, А. I. 549.

Ревель.
По сосѣдству:
Монастырь св. Бригитты, А. II. 21.
— Падисъ, А. II. 21.

Регенсбургъ.
Соборъ, А. I. 540. II. 54. 106. 206. 207. Ск. II. 457; колодезь, II. 207; каѳедра, II. 207; часовня св. Стефана, А. I. 394.
Церковь св. Гильгена, А. II. 207.
— доминиканская, А. II. 54.
— св. Іакова („Шотландская“) А. I. 539. Ск. I. 580.
— св. Леонгарда, А. I. 540.
— Миноритская, А. II. 106.
— Обермюнстерскаго фундуша, А. I. 394.
— св. Освальда, А. II. 207.
— св. Ульриха („Старый приходъ“), А. II. 54.
— св. Эммерана, А. I. 394. 450. Ск. I. 417. II. 151; порталъ на Эммерановскую площадь и крытый ходъ, А. I. 540.
Часовня Всѣхъ Святыхъ, А. I. 450.
Такъ-называемая Эбергардова крипта, А. I. 394.
Городская дума, А. II. 207.
Валгалла, А. II. 534. Ск. II. 539.

* На 112 й стран. текста осталось по недосмотру: *Рамнусъ*.

Редвицъ.
Евангелическая приходск. церковь, сѣнь, II. 209.

Редекинъ.
Церковь, А. I. 548.

Реденъ.
Зàмокъ, А. II. 119.

Реджіо.
Соборъ, Ж. I. 512.

Редонъ.
Церковь св. Спаса, А. II. 32.

Рей.
Большой рельефъ, I. 273.

Реймсъ.
Соборъ, А. II. 23. Ск. II. 81. Ж. II. 95. 168. обои, II. 413.
Церкви: св. Іакова, А. II. 15.
С. Никезъ, А. II. 24.
С. Реми, А. I. 396. II. 11.
Архіепископская часовня, А. II. 27.
Ратуша, А. II. 288.
Ворота, А. I. 206.

Рейнбахъ.
Церковь, А. II. 199.

Рейне.
Церковь, А. II. 220

Рейнлидъ.
Церковь, А. I. 563.

Рейтлингенъ.
Маріинская церковь, А. II. 44; каменная купель, II. 204.

Рейхенау, островъ.
Остатки церквей обер' и унтер' целльской, А I. 447.

Рейхенбергъ.
Замковая часовня, А. I. 522.

Рейхенгалль.
Приходская церковь, А. I. 541.
Церковь св Зенона, А. I. 541. II. 209; Крытый ходъ, Ск. I. 499.

Ремагенъ.
Церковь св. Аполлинарія, Ж. II. 537.
Церковь, А. I. 521.
Церковный домъ и дворъ, Ск. I. 499.

Ренъ (Зексиш').
Церковь, А. I. 545.

Репеленъ.
Церковь, А I. 434.

Репсъ.
Главная церковь, А. II. 213

Ресселъ.
Замокъ, А. II. 119.

С. Реститю.
Церковь, А. I. 457.

Ретéнъ (Rathain).
Церковь, А. I. 477.
Ретшъ.
Церковный порталъ, А. I. 545.
Рехентсгофенъ, близъ Штутгарта.
Порталъ, А. II. 44.
Реэсъ (Ресъ).
Церковь, Ж. II. 420.
Ратуша, А. II. 201.
Риво.
Развалины церкви мѣстнаго аббатства, А. II. 61.
Риддагсгаузенъ.
Церковь, А. I. 535.
Риднаунъ.
Церковь, Ск. II. 451.
С. Рикье.
Коллегіатская церковь, А. II. 227.
Римини.
С. Франческо, А. II. 264.
Ворота или арка Августа, А. I. 185.
Римъ.
Древность.
Храмъ Антонина и Фавстины, А. I. 198.
— Созіевскаго Аполлона, Ск. I. 150.
— Согласія (Конкордія), А. I. 184.
— Мужеской фортуны, А. I. 183.
— Мира (такъ-называемый), А. I. 195. 209.
— Юпитера Капитолійскаго, А. 1. 90. 183. Ск. I. 92.
— Юпитера Статора и Юноны А. I. 183.
— Юпитера Статора (такъ-называемый), А. I. 196.
— Юпитера Громовержца (т. наз.), А. I. 205.
— Марка Аврелія, А. I. 198.
— Марса Мстителя, А. I. 185.
— Солнца на Квириналѣ, А. I. 209.
— Траяна, А. I. 196.
— Венеры и Ромы, А. I. 197.
Пантеонъ, А. I. 184.
Форумъ Августа, А. I. 185.
— Нервы, А. I. 196.
— Палладіумъ, Ск. I. 199.
— Траяна. А. I. 196. Ск. I. 199.
Базилика Эмилія, Ск. I. 183.
— Ульпія, А. I. 196.
Зданіе на Эсквилинѣ, Ж. I. 194.
„Золотой домъ“ Нерона, А. I. 186.
Табуларіумъ, А. I. 183.
Термовыя (банныя) постройки, А. I. 206.
Термы Діоклеціана, А. I. 209.
Театръ Марцелла, А. I. 185.
Амфитеатръ (Колизей), А. I. 195.
Мамертинская тюрьма, А. I. 88.
Клоака Максима (главный грязеотводъ), А. I. 88.
Водопроводы, А. I. 186.
Колонна Марка Аврелія, А. I. 198. Ск. I. 200 и далѣе.
Тріумфальная (Побѣдная) арка Друза, А. I. 185.
Арка „Золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ“, Ск. I. 211.
Арка Януса, А. I. 210.
— Тита, А. I. 195. Ск. I. 199.
— Септимія Севера, А. I. 205. Ск. I. 211.
— Константина, А. I. 196. 210. Ск. I. 200, 213.
Арки на Форумъ Боаріумъ, А. I. 205.
Порта Маджоре, А. I. 186.
Надгробница Констанціи, А. I. 210.
— Гораціевъ и Куріаціевъ, А. I. 86.
— Цециліи Метеллы, А. I. 185.
Мавзолей Августа, А. I. 185.
— Адріана, А. I. 197.
Пирамида Цестія, А. I. 185.
Другіе могильные памятники (такъ называемые храмы бога Редикула, и Бахуса или Вакха), А. I. 209.
Христіанскій періодъ.
Катакомбы (погребальныя пещеры), А. I. 227. Ж. I. 234 и далѣе.
Церкви:
С. Агостино, А. II. 263. Ск. II. 354. 360 Ж. II. 389.
С. Андреа, А. II 284.
С. Андреа делла-Валле, Ж. II. 491.
Аниціевская погребальная церковь, А. I. 225.
С. Аньезе, фори-ле-муре, А. I. 246. II. 284. Ж. I. 252
Санти Апостоли (свв. Апостолъ), А. II. 263. Ск. II. 314. Ж. II. 333.
С. Бартоломмео алль' Изола, А. I. 258.
С. Бибіана, Ск. II. 484.
Санти Винченціо эд' Анастазіо алле тре фонтане, А. I. 259. 571. 572; монастырскій дворъ (монастырь), А. I. 572.
С. Грегоріо, Ск. II. 314. Ж. II. 491.
дель-Джезу (храмъ Іисуса), А. II. 279.
С. Джованни ин' Латерано, А. I. 258. II. 77. Ск. 314. Ж. I. 608; сѣнь, II. 139; баптистерій, А. I. 226. Ск. I. 588. Ж. I. 237; монастырскій дворъ, А. I. 572; часовня С. Венанціо, Ж. I. 252.
Санти Джованни э Паоло, А. I. 492.
С. Джованни а Порта латина, А. I. 246.
С. Джорджіо ин'велабро, А. I. 246.
С. Калисто, миніатюры, I. 266.
Санти Кваттро, Ж. I. 608.
С. Клементе (св. Климента), А. I. 258. Ж. I. 513. II. 321; сѣнь, I. 572.
Санти Козма э Даміано, Ж. I. 238.
С. Костанца, А. I. 210. 226. Ж. I. 237. 608.

С. Кризогоно, А. I. 258. 492.
С. Кроче ин' Джерузалемме, А. I. 220.
С. Лоренцо, фори ле муре, А. I. 246; 259. 571. Ск. II. 314. Ж. I. 608. сѣнь и амвоны, I. 572; монастырскій дворъ, А. I 572
С. Марія дельи-Анджели, А. I. 209; монастырскій дворъ, А. II. 278.
— дель' Анима, А. II. 264. 276. Ж. II. 392.
— Арачели, А. I. 258. Ск. II. 314. Ж. II. 346.
С. Марія ин' Космединъ, А. I. 246. Ск. II. 77; амвоны, I. 572.
— ди Лорето, А. II. 277. Ск. II. 485.
— Маджоре, А. I. 224. II. 284. Ск. II. 314. Ж. I. 237. 608 (2); надгробные памятники, А. II. 77. Ск. II. 93. Ж. I. 608.
сопра Минерва, А. II. 139. Ск. II.
—313 (2). 357. Ж. II. 323; надгробные памятники, А. II. 77. Ск. II. 93. Ж. I. 608.
— делла-Навичелла (ин' Домника), А. I. 258. Ж. I. 264; паперть, А. II. 277.
делла Паче, А. II. 263. Ск. II. 314.
—Ж. II. 373. 389. 394; монастырскій дворъ, А. II. 276.
— дель-Пополо, А. II. 263. Ск. II. 271 (2). 314 (2). 354. 357. Ж. II. 346. * 389; часовня Киджи, А. II. 277.
— ин' Трастевере, А. I. 258. 492. Ск. II. 313. Ж. I. 513. II. 182. 183; гробница Фил. д'Алансона, II. 139.
— делла-Витторія, Ск. II. 484.
С. Марко, Ж. I. 264.
С. Мартино ан-Монти, А. I. 258.
Санти Нерео эд'Акиллео, Ж. I 264.
С. Николо ин' Карчере, А. I. 258.
С. Онофріо, Ж. II. 367. 373.
С. Паоло, фори ле муре, А. I. 222. Ж. I. 237. 608. II. 183; сѣнь, II. 77. 92; бронзовыя двери, I 267. 423; монастырскій дворъ, А. I. 572.
С. Піэтро ин' Ватикано (храмъ св. Петра), древнее сооруженіе, А. I. 221; новая постройка, А. II. 276. 277. 278. 283. Ск. I. 228. 232 II. 272. 308. 310. 312. 313. 355. 356. 467. 484 (5). 485. Ж. II. 333; сѣнь, II. 283; древнее украшеніе, I. 262: предсѣніе или паперть, Ж. II. 182. 183; ризница, Ж II. 183; въ архивѣ: миніатюры, II. 183; въ сокровищницѣ: императорская далматика, I. 513.
Царская лѣстница (крыльцо), А. II. 284.
С. Піэтро ин' Монторіо, А. II. 263. Ск. II. 467. Ж. II. 382; во дворѣ: круглая церковка, А. II. 276.

* На этой страницѣ текста церковь ошибкою названа *С. Марія дель-Паоло.*

С. Піэтро ад' Винколи (храмъ св. Петра во узахъ), А. I. 224. II. 263. 264. Ск. 311. 356; монастырскій дворъ, А. II. 264.
С. Прасседе, А. I. 492. Ж. I. 264.
Пропаганда, А. II. 284.
С. Пуденціана, А. I. 220.
С. Сабина, А. I. 224. Ск. I. 504. II. 151. 152; монастырскій дворъ, А. I. 572.
Сапіэнца, А. II. 284.
С. Спирито, А. II. 264.
С. Стефано, ротондо, А. I. 227.
С. Теодоро, Ж. I. 252.
С. Тринита де' Монти, Ж. II. 381.
С. Урбано, А. I. 209. Ж. I. 426.
С. Франческа Романа, Ж. I. 264.
С. Чечиліа (св. Цецилія), Ск. II 77. 483. Ж. I. 264.
Часовня „Святая Святыхъ" при Латеранѣ, А. II. 77. Ж. I. 264.
Монастырь Валичелла, А. II. 284.
Дворецъ Ватиканскій, А. II. 275. 276. Ск. II. 273. 484.
Часовня Николая V-го, II. 192.
— Павловская, Ж. II. 381.
— Сикстинская (правильнѣе Сикстовская), А, II. 263. Ск. 271. Ж. II. 323. 324. 326. 328. 344. 380. 381; обои, II. 389.
Станцы, Ж. II. 387. 388; ложи, Ж. II. 388. 395; купальня, Ж. II. 391.
Борджіевская половина (аппартаментъ), Ж. II. 274. 346.
Античная галерея, I. 49. 52. 132. 133. 134. 140. 150 (2). 151 (2). 152. 188. 154. 160. 169 (2). 172. 173. 187 (3). 189. 194. 213.
Христіанскій музей, Ск. I. 232 (2). Ж. I. 239. 269.
Картинная галерея, II. 333. 344 (2). 368. 384 (2). 386. 390 (2). 491. 493; обои, II. 389 (2).
Библіотека, Ск. I. 229. Миніатюры, I. 239 (3). 268 (2). 427. II. 327. 393.
Ватиканскій садъ. Ск. I. 202.
Вилла Піа, А. II. 278.
Капитолійскіе дворцы, А. II 278. Ск. I. 202. 203. II. 357. Ж. II. 346. 394.
Античная галерея, I. 138. 168. 169. 173 189. 190. 212. 228.
Капитолійская площадь, Ск. I. 203.
Квиринальскій дворецъ, Ж. II. 333.
Латеранскій дворецъ, А. II. 282. Ск. II. 308.
Палаццо Альбани, Ж. II. 344.
Вилла Альбани, антики, I. 117. 119. 141. 154. 202. Ж. II. 392.
Палаццо Альтанъ (Altemps), А. II. 276.
— Барберини, А. II. 284. Ж. II. 391.

Ка́за Берти, А. II. 277.
Палаццо Боргезе, Ск. I. 154. 190. Ж. II. 338. 348. 375. 386. 394. 395. 399. 400. 401. 491.
Венеціанскій дворецъ, А. II. 263
Палаццо Вероспи, Ж II. 491.
Палаццо Видони, А. II. 276.
Палаццо Дорія, Ж. II. 336. 382. 391. 394. 401.
Палаццо Жиро̀, А. II. 275.
Канчеллерія (Папск. Канцелярія), А. II. 275.
Вилла Киджи, А. II. 276. Ж. II. 394.
Палаццо Колонна, Ж. II. 398.
Палаццо Кольтролини, А. II. 277.
Консульта, А. II. 284.
Вилла Ланте, А. II. 277. Ж. II. 392.
— Людовизи, антики, I. 135. 168. 211. Ж. II. 491.
— Мада́ма, А. II. 277. Ж. II. 392.
Палаццо (домъ) Ма̀ссими, А, II. 276. Ск. I. 131.
Вилла Ме́дичи, Ж. II. 381. 382.
Винья ди папа Джуліо, А. II. 279.
Каза ди Пилато, А. I. 373.
Вилла Рафаэля, Ж. II. 381.
Палаццо Роспильіози, бесѣдка, Ж. II. 491.
Вилла Спа́да, Ж. II. 391.
Палаццо Фарнезе, А. II. 277. Ск. I. 135. Ж. II. 382. 490.
Фарнезина, А. II. 276. Ж. II. 372. 373. 391.
Палаццо Шіарра, Ж. II. 368. 391. 394. 398. 437 493.
Порта Піа, А. II. 278.
Монте Кавалло, Ск. I. 133.
Садъ Колонна: фрагментъ храма Солнца, А. I. 209.
У кардинала Феша (прежде), Ж. II. 192. 384. 397.
У семейства Габріэлли, Ж. II. 384.
За̀городомъ:
Консолаціоне въ То̀ди, А. II. 276.
Охотничій за̀мокъ ла-Мальяна, Ж. II. 389.

Рингсакеръ.
Базилика, А. I. 480.

Ринернъ.
Церковь, А. I. 437. Ск. II. 452.

Рипенъ.
Соборъ, А. I. 564.

Риполль.
Соборъ, крытый ходъ, А. II. 132.
Монастырскій храмъ, А. I. 408.

Рипонъ (Риппонъ).
Мюнстеръ. А. II. 61.
Базилика, А. I. 247.

Рихенбергъ.
Церковь, А. I. 446.

Ріё Меренвилль.
Церковь, А. I. 551.

Ріо Гила.
Казасъ Грандесъ, А. I. 15.

Ріонъ (Riom),
Церковь С. Амабль, А. I. 553.

Ріосеко.
Архитектурные памятники, А. I. 482.

Ріэ.
Колоннадная базилика, А. I. 247.

Ровиньіо.
Баптистерій, А. I. 410.

Рода, въ Вермеландѣ.
Церковь, Ж. II. 169.

Рода, въ Саксоніи.
Развалина церкви, А. II. 51.

Роде́съ (Rodez).
Соборъ. А. II. 231.
Крытый ходъ, А. I. 551

Родосъ, островъ.
Церковь св. Екатерины, А. II. 139.
— св. Іоанна, А. II. 139.
Капитулъ св. Іоанна, А. II. 139.
Развалина церкви св. Марка, А. II. 139.
Развал. церкви Филермской Божіей Матери, А. II. 140.
Монастырь, А. II. 140.
Судебн. Палата, А. II. 140.
Колосальн. статуи. А. I. 167.

Родри́го (Сіудадъ Родриго).
Соборъ, А. I. 567.

Розенталь, на Гардтѣ.
Развалины церкви женскаго монастыря, А. II. 206.

Романсъ.
С. Бернаръ, А. II. 32.

Роменмотьѐ.
Церковь, А. I. 461.

Роммерсдорфъ.
Церковь, А. I. 433.
Монастырскія зданія, А. I. 522.

Ромси.
Церковь аббатства, А. I. 560. II. 61.

С. Ронансъ.
Крестовая церковь, А. II. 130.

Ронсерѐ.
Церковь, А. I. 464.

Роскильдъ (Рёскильде), на остр. Зеландѣ.
Соборъ, А. I. 564.

Роскоффъ.
Церковь, Ск. II. 462.

Роскри.
Церковь, А. I. 477.

Россгеймъ.
Церковь, А. I. 447.
Ростокъ.
Церкви: св. Іакова, А. II. 115.
св. Маріи, А. II. 222.
св. Николая, А II. 115. Ск. II. 455.
св. Петра, А. II. 115.
Ратуша, А. II. 222.
Свѣтскія постройки вообще, II. 222.
Ротвеллъ.
Церковь, А. II. 60.
Ротенбургъ на Тауберѣ.
Церковь св. Іакова, А. II. 111. Ск. II. 447 (2). Ж. II. 423. 447.
Больничная церковь, С. II. 447. 448. 450.
Ратуша, Ж. II, 424.
Остатки укрѣпленнаго дома, А. I. 528.
Роткирхенъ.
Монастырскій храмъ, А I. 389.
Роттвейль-Альтштадтъ.
Церковь св. Пелагія, А. I. 448.
Роттенбургъ, на Некарѣ.
Епископская церковь, А. I. 448.
Роттердамъ.
Церковь св. Лоренца, А. II. 235.
Ротъ.
Церковь, А. I. 524.
Рохлицъ.
Церковь св. Кунигунды, А. II. 219.
Рохсбургъ.
Церковь, А. I. 532.
Рочестеръ.
Соборъ, А. I. 474. II. 61. Ск. I. 502.
С. Андрусъ, А. I. 562.
Руа.
Церковь св. Петра, А. II 15.
Руанъ.
Соборъ, А. II 30. 121. 227. Ск. I. 610. II. 82. 142. 462. 463. 472. Ж. II. 95.
Часовня св. Юліана, А. I. 467.
С. Уанъ, А. II. 121. 226.
С. Венсанъ, С. Эле́ и С. Маклу́, А. II. 226.
С. Патрисъ и С. Вивьенъ, А. II. 227.
Судебная палата. А. II. 230.
Отель де-Буртерульдъ, Ск. II. 463.
Картинная галерея, II. 344. 413.
Музей. Ск. I. 610.
Ру́во.
Столповыя бази́лики, А. I. 493.
Рурдинъ.
Церковь, Ск. I. 502.
Рурмондъ.
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 523.
Руффахъ.
Церковь, А. II. 44.
Рюгге (Rygge).
Церковь, А. I. 479.
Рюгенвальде.
Маріинская церковь, А. II. 117.
Рюгенъ.
Памятникъ князя Путбуса, Ск. II. 538.
Рюкъ.
Церковь св. Духа, А. II. 227.
Рютенъ.
Приходская церковь, А. I. 530.
Рюффекъ.
Церковь, А. I. 555

С.

Савакче.
Остатки зданій, I. 20.
С. Савенъ (Св. Сави́нъ).
Церковь. А. I. 400. 464. Ж. I. 424. 505.
Савеньéръ.
Церковь, А. I. 256.
Савона.
Соборъ, Ск. II. 314.
Саидъ.
Памятники, А. I. 48.
Сайи.
Постройки, I. 20.
Сакадатъ.
Церковный порталъ, А. I. 545.
Саку.
Остатки храма, А, 304.
Саламанка.
Соборъ, А. I. 566. II. 244. 290. Живоп. по стеклу, II. 420.
Коллегіо ма́йоръ, А. II. 291.
Дворецъ Монтеррей, А. II. 293.
Университетъ, А. II. 247.
Архитектурные памятники, А. I. 482.
Салемъ (Сальмансвейлеръ).
Церковь, А. II. 46.
Салерно.
Соборъ, А. I. 412; бронзовыя двери, I. 423; каѳедры, I. 573.
Салисбёри.
Соборъ, А. II. 63. Ск. II. 89; богородицкая часовня, А. II. 63: надгробный монуме тъ епископа Бридпорта, А. II. 66.
Капитульный домъ, А. II. 65. Ск. II. 91.
Салона.
Замокъ Діоклеціана, А. I. 208.
Салоники см. Ѳессалоика.
Сальсетта.
Пещерныя постройки, А. I. 294.

Самора (Замора).
Соборъ, А. I. 565.
С. Магдалена, А. I. 565.
Чертоги, А. II. 247.
Архитектурн. памятники, А. I. 482.
Самосъ.
Древоваяніе, I. 103.
Храмъ Геры, А. I. 112. 113. Ж. I. 120.
Самоѳракія.
Рельефъ, I. 118.
Сангирсе.
Фундушевая церковь, А. I. 567.
Сандвичевы острова.
Изваянія, I. 9.
Сан'Лео см. Лео.
Санли́съ.
Соборъ, А. II. 12. 21. 227. Ск. II. 80.
Сансуси́, близъ Потсдама.
Піэта̀, Ск. II. 538.
Сансъ.
Соборъ, А. II. 12. Живоп. по стеклу, II. 472. 473.
Церковь св. Савиніана, А. I. 468.
Архіепископскій дворецъ, А. II. 122.
Санта Крусъ дель-Киче.
Уступчатое сооруженіе, I. 21.
Сантаремъ.
Монастырь, А. I. 483.
Сантильяна.
Фундушевая церковь, А. I. 408.
Сантъяго.
Соборъ, А. I. 483.
Санфуръ см. Ассура.
Санчи.
То̀пы, А. I. 283. 293. Ск. I. 286.
Сапатеро.
Памятники Ск. I. 22.
Сарагосса.
Соборъ, А. II. 244. Живоп. по стеклу, II. 420
Крытый ходъ церкви С. Энграсія, А. II. 292.
Сарбистанъ.
Дворецъ, А. I. 272.
Сарзана (Сардзана).
Соборъ, I. 512.
Сардинія.
Нурагены, А. I. 76.
Изваянія, I. 79.
Сарды.
Некрополь и проч., А. I. 94.
Саронно.
Церковь, Ж. II. 369. * 371.
Сассерамъ.
Мавзолей. А. I. 347. 348.
С. Сатюрненъ.
Церковь, А. I. 455.
Саут' Квинсферри.
Кармелитская церковь, А. II. 129.
С. Северино.
С. Агостино, Ж. II. 346.
Монастырскій дворъ, Ж. II. 350.
За̀мокъ, Ж. II. 343.
Севилья̀.
Соборъ, А II. 244. Ск. II. 464 (2). Ж. II. 479. 503. Живоп. по стеклу, II. 420.
Св. Маркъ, А. II. 72.
Разныя церкви, Ж. II. 479.
Мечеть, А. I. 329.
Альказаръ, А. I. 329. 337.
Биржа, А. II. 294.
Госпиталь де-ла-Каридадъ, Ж. II. 503.
Дворецъ Медина Сёли, А. I. 343.
Музей, Ж. II. 502.
Сегеста.
Развалины храма, А. I. 129.
Остатокъ театра, А. I. 165.
Сеговія.
Соборъ, А. II. 224. 290; крытый ходъ, А. II. 247; живоп. по стеклу, II. 420.
Монастырскій храмъ Санта Крусъ, Ск. II. 247.
Церкви: С. Мильянъ, С. Гуанъ, С. Эстеванъ, С. Мартинъ, А. I. 482.
Дворцы, А. II. 247.
Сегорва.
Соборъ, А. II. 72.
Сеиносъ.
Церковь, А. I. 567.
Секёндра.
Мавзолей, А. I. 348.
Секкау.
Соборъ, А. I. 450
Селинунтъ.
Храмъ, А. I. 110. 111. 129. Ск. I. 115. 140.
Монеты, I. 141.
Сельби.
Церковь аббатства св. Маріи и св. Германа, А. II. 128.
Сельмасъ.
Изваянія на утесахъ, I. 273.
Могильный памятникъ, А. I. 340.
Семне́.
Остатки храма, А. I. 40.

* На этой страницѣ, тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о трудахъ Бернардино Луини, изъ текста выпала цѣлая строка. Послѣ словъ: „Главнымъ трудомъ его были фрески французскаго монастыря дельи-Анджели въ *Лугано*“, пропущено: „(около 1529, исторія Страстей Христовыхъ) и въ *сароннской*“....

Семюръ-ан' Бріонне.
Церковь, А. I. 459.
Семюръ-ан' Оксуа.
Церковь, А. II. 29. Ск. II. 82.
Сенанкъ.
Церковь, А. I. 457.
Сент' Лелекъ.
Развалины монастырской церкви А. II. 108.
Сентъ (Saintes).
Соборъ, А. I. 553.
Церковь св. Евтропія, А. I. 464.
Ворота, А. I. 206.
Сепешваралья.
Соборъ, А. II. 212.
Серватосъ.
Церковь, А. I. 408.
Серингапатамъ.
Мавзолей, А. I. 349.
Сесса.
Соборъ, А. I. 493; клиросные затворы, канделабръ и каѳедра, I. 573.
Сеэсъ.
Соборъ, А. II 31.
Сивре́.
Церковь, А. I. 464. 555.
Сигтуна.
Остатки церкви, А. I. 481
Сигуэнца.
Соборъ, крытый ходъ, А. II. 247.
Сикіонъ.
Пирамидальные камни, I. 81.
Сильбери.
Могильные курганы, I. 3.
Сильваканъ.
Церковь, А. I. 457.
Симіанъ.
Круглая часовня, А. I. 552.
Симорръ.
Церковь, А. II. 32.
Сингасари.
Архитектоническіе памятники, I. 304.
Синтра.
Дворъ монастыря Пинья, А. II. 248.
Сипилъ.
Могильный памятникъ, А. I. 94.
Изваяніе, I. 98.
Сиракузы.
Соборъ, остатки храма Аѳины на остр. Ортигіи, А. I. 129.
Храмъ Артемиды, А. I. 110.
Храмъ Зевса Олимпійскаго, А. I 110.
Остатки алтаря, А. I. 166.
Монеты I. 120. 157.
Сихохъ.
Каменные памятники (Монументальные камни), А. I. 19.
Сіонъ, въ Грузіи.
Церковь, А. I. 326.
Сіонъ см. Зиттенъ.
Сіудадъ Родриго.
Соборъ, А. I. 567.
Сіэна.
Соборъ, А. II 73. 74. 133. 263. Ск. I. 590. 591. II. 271 (2). 272 (2). 273. 301. Ж. I. 607 (2). II. 187. 347. 349. 385; полы, II. 372.
Молельня С. Бернардино, Ж. II. 349. 372 (2).
С. Джованни, Ск. II. 300. 301. 302. 303,
С. Доменико, Ж. I. 605. II. 372.
Кармине, Ж. II. 349.
С. Катерина, Ж. II. 349; дворъ, А. II. 276.
С. Кончеціоне, Ж. I. 606.
Мадонна делла-Неве, Ж. II. 190.
Серви, Ж II. 349.
Фонте Джуста, Ск. II. 271. 272. Ж. II. 349. 373.
Главная площадь, колодезь, Ск. II. 300.
Госпиталь делла-Скала, А. II. 301. 302.
Каѳедры, II. 77.
Лоджа дель-Папа, А. II. 263.
Лоджа дельи - Уффичіали, А. II. 249.
Епископскій дворецъ, А. II. 263.
Палаццо Пубблико (Общественная палата), А. II. 134. Ж. II. 188. 189. 190 (2).
Палаццо Бонсиньіори, А. II. 135.
— дель-Маньифико (дворецъ подесты, или посадника), Ск. II. 272.
— Моченни, А. II. 276.
— Неруччи, А. II. 263.
— Пикколо́мини, А. II. 263.
— Поллини, А. II. 276.
— Сарацини, А. II. 135.
— Спанокки, А. II. 263.
— Толомеи, А. II. 135.
Небольшіе частные палаццы, А. II. 263.
Академія, Ск. II. 273; картинная галерея, I. 605. 607. II. 188. 189. 190. 349. 372.
Сканёръ.
Церковь, А. II, 70.
Скѐльтонъ.
Церковь, А. II. 61.
Солебъ.
Остатки храма, А. I. 40. 41.
Соле́мъ, въ Турени.
Постройка въ стилѣ Возрожденья, А. II. 285.
Солиньякъ.
Церковь, А. I. 553.
Солье́.
Церковь, А. I. 459.

Сольсона.
Соборъ. А. I. 565.
Сомю́ръ.
Церковь св. Николая } А. I. 556.
— св. Петра }
Городская дума, А. II. 230.
Кельтскій памятникъ, I. 4.
Сорренто.
Соборъ, Ж. II. 351.
Сосси́нъ,
Церковь, А. I. 399.
Спалато (Сплитъ).
Соборъ, Ск. I. 588.
Церковь св. Евѳиміи, А. I. 410.
Францисканская церковь, Ск. I, 232. 233.
Спалатро см. Салона.
Спарта.
Храмъ Минервы Бронзодомной, Ск. I. 114.
Спелло.
Соборъ, Ж. II. 345. 346.
Сполето.
Соборъ, Ж. I. 607. 608. II. 323; паперть, А. II. 269.
С. Агостино дель-Крочифиссо, А. I. 220.
С. Піэтро А. I. 492.
Палаццо Пубблико, Ж. II. 347. *
Ставангеръ.
Соборъ, А. I. 480. II. 70.
Стедье.
Церковь А. I. 479.
Стерлингъ.
Церковь, А. II. 243.
Стимфалъ.
Монеты, I. 157.
Стонлей.
Церковь, Ск. I. 502.
Стонхенджъ.
Кельтскій памятникъ, I. 5.
Стора Слогарпъ.
Церковь, А. I. 564.
Страсбургъ.
Мюнстеръ. А. I. 536. II. 45. 205. Ск. II. 87. 148. Ж. II. 96. 171; каѳедра, II. 441.
Церковь св. Стефана, А. I. 447.
— св. Ѳомы, А. I. 536. II. 46. 105 106. Ск. I. 499. II. 486.
Библіотека, миніатюры, I. 510.
Собраніе картинъ, II. 413.
Страта Флорида.
Церковь аббатства, А. I. 562.
Стратфордъ.
Церковь, А. II. 238.

* Въ текстѣ, на 12-й строкѣ сверху, послѣ слова: далѣе, пропущено: „въ сполетскомъ Палаццо Пубблико".

Стренгнесъ.
Церковь, А. II. 70.
Студеница.
Церковь, А. I. 545.
Стьюкли.
Церковь, А. I. 561.
Суаньи́.
Церковь св. Винкентія, А. I. 468.
Суассонъ.
Соборъ, А. II. 15. 20. Ж. II. 95.
С. Жанъ де-Винь, А. II. 122; крытый ходъ, А, II. 122.
С. Леже́, А. II. 15.
Монастырь Пресв. Богородицы, А. I 557.
Часовня С. Пьерръ-о-Парви́, А. I. 557.
Субіако.
Монастырскій дворъ, при храмѣ С. Сколастика, А. I. 572.
Сувиньи́.
Церковь, А. I. 461.
Суза, въ Персіи.
Остатки зданій, А. I. 66.
Суза, въ Піэмонтѣ.
Арка Августа, А. I. 185.
Суздаль.
Соборъ, мѣдныя западныя и южныя двери, I. 353.
Сулейовъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 535.
Сультаніэ.
Мечеть и надгробный памятникъ, А. I. 340.
Живопись во дворцѣ, I. 349.
Сульякъ.
Церковь, А. I. 553.
Суніонъ.
Храмъ съ пропилеями, А. I. 128. Ск. I. 139.
Сутри.
По близости:
Столповая базилика А. I. 220.
Схерія.
Жилище Алкиноя, Ск. I. 84.
Сѣдлецъ.
Церковь, дарохранительница, II. 155. 462.
С. Сюльписъ.
Церковь, А. I. 462.
Сюпплингенбургъ.
Церковь, А. I. 535.

Т.

Тавія см. Птеріумъ.
Тавризъ см. Тебризъ.
Так'и Бостанъ.
Горнокаменныя пещеры, А. I. 273. Ск. I. 275 (3).

Такстедъ.
Церковь, А. II. 238.
Талавера.
Храмъ монастыря св. Каталины, А. II. 131.
Талмидъ.
Храмъ, А. I. 51.
Тальбюргель.
Церковь, А. I. 531.
Таммендорфъ.
Церковь, Ск. II. 455.
Тангермюнде.
Городская дума, А. II. 223.
Ворота, А. II. 223.
Тангеръ.
Монументальныя постройки, А. I. 343.
Танджоръ.
Пагода, А. I. 301.
Таннъ, въ Альзаціи.
Церковь, А. II. 205. Ж. II. 426.
Тантонъ (Taunton).
Церковь, А. II. 238.
Танъ, въ Нормандіи.
Церковь, А. I. 467.
Таормина.
Палаццы, А. II. 249.
Тарасконъ.
Церковь, св. Мареы, А. I. 550.
Тардахосъ.
Архитектурные памятники, А. I. 482.
Тарквиніи.
Могильные памятники, Ж. I. 174.
Таррагона.
Соборъ, А. I. 323. 482. 565. II. 71; крытый ходъ, А. I. 565.
Тарсъ.
Остатки сооруженій, I. 74.
Тахт'и Геро.
Памятникъ, А. I. 324.
Тебризъ.
Мечеть, А. I. 346.
Живопись во дворцѣ, I. 349.
Тевеста (Тебесса).
Тріумфальная арка, А. I. 206.
Тегеранъ.
Постройки, I. 347.
Горный рельефъ, I. 350.
Тегернзеэ.
Церковь, живоп. по стеклу, I. 375. 376.
Тегея.
Храмъ, А. I. 147.
Тегуантепекъ.
Архитектурные остатки, I. 16.
Тейнмутъ.
Церковь, А. II. 61.
Тельмессъ.
Могильные памятники, А. I. 96.
Тель-Нимрудъ.
Остатокъ зданія, I. 64.
Тёльцъ.
Приходская церковь, А. II. 208.
Темпль.
Церковь, А. II. 129.
Тенея.
Статуя Аполлона, I 116.
Тенохтитланъ см. Мексико.
Тентиридъ.
Храхъ, А. I. 51.
Теосъ.
Храмъ, А. I. 149.
Теотигуаканъ.
Теокалли, А. I. 15.
Тепль.
Фундушевая церковь, А. I. 535.
Терланъ.
Церковь, А. II. 209.
Тернбергъ.
Церковь, А. I. 541.
Террачина.
Соборъ, А. I. 572; канделабръ, I. 572.
Тёрскъ.
Маріинская церковь, А. II. 239.
Тессендерло.
Церковь, лекторій, II. 233.
Тефаседъ.
Базилика, А. I. 219.
Тефахъ.
Храмъ, А. I. 51.
Тиволи.
Храмъ Весты, А. I. 183.
Могильные памятники, А. I. 185.
Вилла Адріапа, А. I. 197.
Тигани.
Церковь, А. I. 395.
Тикаль.
Памятники, А. I. 21. Ск I. 26.
Тиль.
Церковь св. Мартина, А. II. 126.
Тиль-Шатель.
Церковь, А. I. 558
Тимаго.
Круглая башня, А. I. 476.
Тиндъ.
Церковный порталъ, А. I. 479.
Тиніанъ.
Храмовыя сооруженія, А. I. 9.
Тинтернъ
Церковь аббатства, А. II. 63.

Тиринѳъ.
Акрополь, А. I. 82.
Тироль, село.
Церковь А. I. 541.
Тироль, за́мокъ.
Развалина зенобургской часовни, А. I. 541.
Тиръ.
Базилика, А. I. 220.
Храмъ, А. I. 77.
Тисдръ (Ѳисдръ).
Амфитеатръ, А. I. 206
Титикака.
Храмъ Инокъ, А. I. 11.
Тифенброннъ.
Городская церковь, А. I. 538. Ск. II. 447 (2). Ж. II. 424. 427. 447.
Тишновицъ.
Монастырскій храмъ съ крытымъ ходомъ, А. I. 543.
Тіагванако.
Монументальные камни, А. и Ск I. 11.
Толедо.
Соборъ, А. II. 71. 246. Ск. II. 463. 464. Ж. II. 96; Живоп. по стеклу, II. 420; крытый ходъ, А. II. 132; дверь капитульной залы, II. 246; часовни, А. II. 246. 293; лекторій, II. 246.
С. Гуанъ де-ла-Пенитенсія, А. II. 291.
С. Гуанъ де-лос'Рейесъ, А. II. 244. 245.
С. Марія ла-Бланка, А. I. 329.
С. Романъ, А. I. 323.
Часовня Кристо де-ла-Лусъ, А. I. 323.
Альказаръ, II. 292.
Госпиталь св. Іоанна, А. II. 293.
Госпиталь С. Крусъ, А. II. 291.
Мавританскій дворецъ, А. I. 338.
Пуэрта дель-Соль, А. I. 329.
Остатки королевскаго дворца, А. I 329.
С. Гуанъ Баутиста экстра муросъ, Ск. II. 480.
Толей.
Церковь, А. II. 41. Ск. II. 84.
Толентино.
Часовня св. Николая, Ж. II. 197.
Тонгатабу.
Фейятука, А. I. 9.
Тонгернъ.
Соборъ, крытый ходъ, А. I. 523. II. 36. Свѣщникъ и аналой, II. 144.
Тонгъ.
Церковь, А. II. 239.
Тоннерръ.
Церковь, А. I. 460.
Торкемада.
Церковь, А. II. 131.
Торнъ.
Церковь св. Іакова, А. II. 120.
— св. Іоанна, Ск. II. 153.
— св. Маріи, А. II. 120.
Торо.
Соборъ, А. I. 566.
Торпе.
Церковь, А. I. 479.
Тортоза
Соборъ, А. II. 131; крытый ходъ, А I 565
Тортона.
С. Марія Канале, А. I. 491.
Торуэ́.
Церковь, А. I. 457.
Торъ.
Церковь, А. I. 457
Тосканелла.
Церковь св. Маріи, А. I. 569 Ск. I. 587.
— св. Петра, А. I. 569.
Трабенъ.
Церковь, А. II. 200.
Тра́ва (Трау).
Соборъ, А. I. 569. 570. Ж. II. 339.
С. Мартино (С. Барбара), А. I. 410.
Траина.
Соборъ, А. I. 412.
Трани.
Соборъ, А. I. 492; двери, Ск. I. 505. II. 361. Ж. II. 349.
Столповая базилика, А. I. 493.
Церковь С. Сальваторе (св. Спаса), бронзовыя двери, Ск. I. 423.
Трапани.
Фасадъ церкви С. Агостино, А. II. 76.
Трапезунтъ (Требизондъ).
Христіанскіе памятники, А. I. 260. 261.
Трапольдъ.
Церковь, А. II. 213.
Траси́-лё-Валь.
Церковь С. Элуа, А. I. 557.
Траусницъ, за́мокъ.
Часовня св. Георгія, А. I. 539.
Требичь.
Церковь аббатства, А. I. 543.
Требницъ.
Церковь, А. I. 535.
Трѐви.
С. Мартино, Ж. II. 347.
Тревизо.
Соборъ, А. II. 267.
Церковь св. Николая, Ж. II. 194.
Въ Монте ди-Піэта̀ (Ссудной кассѣ), Ж. II. 396.
Тревильіо.
Приходская церковь, Ж. II. 333.

Трегье.
Соборъ, А. II. 229.
Трезенъ.
Памятникъ, А. I. 103.
Трейенбриценъ *.
Церковь св. Николая, А. I. 547.
Трейсъ.
Церковь, А. II. 199.
Трептовъ, на Регѣ.
Маріинская церковь, А. II. 117. Ск. II. 158.
Трептовъ, на р. Толлензе.
Петровская церковь, А. II. 117.
Треффуртъ.
Церковный порталъ, А. I. 532.
Трехтингхаузенъ.
Церковь св. Климента, А. I. 522.
Трибзеэ.
Церковь, Ск. II. 158.
Триполи.
Монументальныя постройки, I. 343.
Триръ.
Соборъ, А. I. 246. 385. 523 524. Ск. I. 492. II. 445; крытый ходъ, А. I. 524; сѣнь, II. 201.
Церковь Пресв. Богородицы, А. I. 524 II. 40. 41. Ск. II. 83. 84. 445. (2).
Церковь св. Венделя, А. II. 104.
Церковь св. Матѳія, А. I. 433. II. 295; крытый ходъ, А. I. 524; мощевой столъ, I. 609.
Порта Нигра, А. I. 246. 524.
Бывшая Симеоновская церковь, А. I. 524.
Базилика, А. I. 210.
Развалины часовни св. Ирмы, древнія зданія, А. I. 385.
Библіотека, миніатюры, I. 265. 379. 380.
Такъ называемыя термы, А. I. 210.
Тріэнтъ.
Соборъ, А. 570.
Петровская церковь, А. II. 209.
Епископскій замокъ, Ж. II. 397.
Тройя, въ бывшемъ Неаполитанск. корол.
Соборъ, А. I. 492. Ск. I. 504.
С. Трондъ.
Церковь аббатства, А. I. 387.
— св. Мартина, А. I. 523.
Троппау.
Миноритская церковь, А. II 58.
Труа (Troyes).
Соборъ, А. II. 27. 121. 228. Ж. II. 95.
Церковь Іоанна Крестителя, А. II. 228.
— св. Магдалины, А. II. 15. 228; лекторій, II 228.

* Въ текстѣ, ошибкою, Трейенбруценъ.

Церковь С. Николà, С. Низьè, С. Панталеонъ — А. II. 228.
— св. Стефана, Ск. I. 610.
— св. Урбана, А. II. 28. 29. 122.
Трухильіо.
Остатки дворцовъ, А. и Ск. I. 12.
Туамъ.
Соборъ, А. I. 476. 477.
Каменные кресты, Ск. I. 476.
Тукка.
Траянова арка, А. I. 197.
Тулоомъ.
Остатки зданій, I. 20.
Тулуза.
Соборъ, А. II. 34. 230.
Церковь св. Сатурнина (St. Sernin), А. I. 402. 403. 455.
Крытый ходъ въ бывшемъ августинск. монастырѣ (нынѣ Музеѣ), А. II. 32.
Туль.
Соборъ, А. II. 38. 201.
Церковь С. Жангý, А. II. 38.
Тульнъ.
Круглая часовня, А. I. 542.
Тунисъ.
Монументальныя постройки, I. 343.
Туринъ.
Монастырь делла-Суперга, А. II. 284.
Палаццо делле-Торри, А. I. 246.
Картинная галерея, II. 336. 389. 412. 417. 470.
Въ Музеѣ:
Скульптуры, I. 46.
Турнè.
Соборъ; А. I. 468. 469. 558. II. 124. Ск. I. 610. II. 144. Ж. I. 603.
Церковь св Іакова, А. I. 558.
— св. Квентина, А. I. 558.
— св. Магдалины, А. I. 558. Ск. II. 144.
Другія церкви, А. I. 558.
У г-на Дюмортьè, Ск. II. 143. 144.
Турнюсъ.
Церковь св. Магдалины, А. I. 460.
— св. Филиберта, А. I. 400. 401. 552 Ж. II. 168.
— Сестеръ чернаго покрывала, А. I. 460.
Туръ.
Соборъ, А. II. 27. 228. Ск. II. 463. Ж. II 95.
Церковь св. Юліана, А. II. 27.
Столповая базилика, А. I. 246.
Кельтскій памятникъ, I. 3.
Музей, Ж. II. 332.
Тусапанъ.
Теокалли, А. I. 16.

Тьеръ (Thiers).
Церковь, А. I. 455.
Тьюксбёри.
Церковь аббатства, А. I. 472. II. 65; надгробный памятникъ, II. 243.
Тюбингенъ.
Церковь св. Георгія, А. II. 203.
Кабинетъ древностей, Ск. I. 117.

У.

С. Уанъ ан' Беленъ.
Гробница, Ск. II. 151
Удаягири см. Кеттакъ.
Уденардъ.
Церковь Нотрдамъ де-Памель, А. I. 523.
— св. Вальбурга, А. I. 523. II. 232.
Ратуша, А. II. 234. 235.
Узестъ (Uzeste).
Церковь, А. II. 35. 123.
Ульмъ.
Мюнстеръ, А. II. 202. 203. Ск. II. 148. 448. Ж. II. 424. 428. 448; живоп. по стеклу, II. 439. 440; сѣнь, I. 204. 441. 443; купель, II. 204. 443; каѳедра, II. 204. 443; клиросныя сидѣнья, II. 443. 444; горнее мѣсто съ доступнымъ для мірянъ престоломъ, II. 444.
Эхингеровское подворье, Ж. II. 174.
Бывшій Вейкмановъ домъ, Ж. II. 424.
Рыночный колодезь, Ск. II. 204. 443.
У г-на Гасслера, Ж. II. 427.
Общество Древностей, Ск. II. 443.
織Ункель.
Церковь, А. II. 41. 199.
Унна.
Церковь, А. II. 220; престолъ, II. 221.
Ратуша, А. II. 221,
Унтеръ-Регенбахъ.
Крипта въ приходскомъ домѣ, А. I. 394.
Упсала.
Соборъ, А. II. 69. 139. Ск. II 154.
Такъ-называем. Одиновъ храмъ, А. I. 481.
Храмъ, А. I. 6.
Урахъ.
Рыночный колодезь, II. 204.
За̀мокъ, Ск. II. 444.
Урбино.
Соборъ, А. II. 328. 394.
С. Агата, Ж II. 409.
Францисканская церковь, Ж. II. 347.
Молельня С. Джованни Баттиста, Ж. II. 197.
Герцогскій дворецъ, А II. 264.
Урнесъ.
Церковь, А. I. 407.
Урскампъ.
Развалина церкви, А II. 20.
Палата или зала Мавровъ, А. II. 21.
Утрехтъ.
Соборъ А. II. 36. 126.
Церковь св. Гертруды, А. II. 236.
— св. Екатерины, А. II. 236.
— св. Іакова, А. II. 236.
— св. Іоанна, А. I. 523. II. 236.
— св. Маріи, А. II. 37.
— св. Николая, А. II. 236.
— св. Петра, А. I. 436.
Ратуша, Ж. II. 418 (2).
Ухмаль.
Архитектоническіе памятники, I. 19. А и Ск. 21. 25. 27.

Ф.

Фабріано.
Монастырь Валле Роми́та, Ж II. 197.
Фальцель см. Пфальцель.
Фано.
Церковь С. Кроче, Ж. II.
Фары (Pharae). *
Камни, I. 81.
Фаттехпуръ.
Остатки за̀мка, А. I. 348.
Фа̀унтенсъ.
Развалины церкви, А. II. 61.
Фауэ.
Церковь С. Фіакръ, А. II. 229.
Фаффенмюнстеръ.
Церковь, А. I. 449.
Фаффеншвабенгеймъ.
Церковь, А. I. 525.
Фаюмъ.
Лабиринтъ, А. I. 48.
Меридово озеро, А. I. 34.
Фекампъ.
Церковь мѣстнаго аббатства, А. II. 16.
Фёлькермарктъ.
Приходская церковь, А. II. 212.
Фельсё-Эрсъ (Фельшё-Эршъ).
Церковь, А. I. 543.
Феней.
Монеты, I. 157.
Феррара.
Соборъ, А. I. 491. II. 270. Ск. I. 502. II. 360. Ж. II. 232.
С. Бенедетто, А. II. 270.
С. Марія ин' Ва̀до, А. II. 270.
С. Франческо. А. II. 270. Ж. II. 394.
Чертоги, А. II. 270.

* Въ текстѣ: *Феры*, по недосмотру.

Палаццо де' Діаманти, А. II. 270.
— делла Раджоне, А. II. 137.
— Роверелла, А. II. 270.
— Скифа-Нойя, А. II. 270. Ж. II. 332.
Квартьере, А. II. 270.
Въ Атенео, Ж. II. 394. 395.
Замокъ, Ж. II. 395.
Собраніе Костабили, Ж. II. 194. 332. 333.

Фецъ.
Мечети, А. I. 329.
Монументальн. постройки, А. I. 343.

Фиддиховъ.
Церковь, А. I. 547.

Филэ.
Архитектонич. памятники, А. I. 49.

Фируз' Абадъ.
Архитектонич. сооруженіе, I. 70.
Дворецъ, А. I. 272.
Изваянія, I. 273.

Фишбекъ.
Церковь, А. I. 43.

Флавини.
Церковь, А. II. 16.

Флави-лё-Мартель.
Церковь, А. I. 557.

Флоренція.
Соборъ, А. II. 133. 134. 261. Ск. II. 162. 163. 164. 301. 304 (2). 306. 353. 357 (2). 360. Ж. I. 606. II. 172. 188; колокольня, Ск. II. 163. 307. 308.
Баптистерій С. Джованни (Крещальня св. Іоанна), А. I. 487. Ск. II. 165. 272. 307. 308. 309. 310. 353. 467. Ж. I. 604. 605; бронзовыя двери, 164. 272. 302. 303. 307.
Церкви: Альи-Анджели, А. II. 261.
С. Амброджо, Ск. II. 312. Ж. II. 324.
С. Аннунціата, А. II. 264. Ж. II. 325. 327. 378 (4). 379.
С. Апостоли, А. I. 487. Ск. II. 306.
Бадія (аббатство), Ск. II. 271. 312. Ж. II. 323.
Бигалло, А. II. 134. Ск. II. 164.
С. Джакопо въ Борго, А. I. 487.
Инночентн (церковь Воспитат. Дома), Ск. II. 306.
С. Кроче, А. II. 133. Ск. II. 164. 305. 306. 308. 311. 312. 313. 467. Ж. II. 183 (4). 184 (2). 185 (2). 188 (2); ризница, Ск. II. 273; гробница Карла Марцуппини, Ск. II. 271. 312; часовня Пацци на монастырскомъ дворѣ, А. II. 261; монастырскія постройки, А. II. 262.
С. Леонардо, Ск. I. 504.
С. Лоренцо, (св. Лаврентія), А. II. 261. Ск. II. 307; библіотека, миніатюры, I. 252. II. 327; вестибулъ (сѣни) и ризница, А. II. 278. Ск. II. 356. 357. 358 (2).
С. Марія дель-Кармине, Ж. II. 321 (2). 323.
С. Марія Маддалена де-Пацци, Ж. II. 324.
С. Марія Нова, Ж. II. 188. 377. 409.
С. Марія Новелла, А. II. 73. Ск. II. 273. 308. 311. 313. Ж. I. 605. 606. II. 184. 185. 192. 321. 322. 323. 326. 378; колодезь въ ризницѣ, Ск. II. 306; капитульный залъ, Ж. II. 184.
С Марко, А. II. 262. Ж. II. 192.
С. Миніато, А. I. 487. 569. Ск. II. 311. Ж. I. 606. II. 187.
Монтальво а-Риполи, Ск. II. 306.
С. Никколо. Ж. II. 197.
Оньисанти. Ж. II. 185. 326 (2).
Ор' сан' Миккеле, А. II. 134. Ск. II. 164. 303. 307. 309. 311. 353: алтарная сѣнь, II. 135. 164.
С. Піэстро Маджоре, Ж. II. 186.
Компаньіа делло-Скальцо, Ж. II. 378 (2).
С. Спирито, А. II. 261 (2). 262. Ск. II. 354. Ж. II. 344.
С. Тринита, А. II. 73. Ж. I. 605. II. 191. 326.
Монастырь С. Марія дельи-Анджели, Ж. II. 191.
Бывшій монастырь С. Онофріо, Ж. II. 385.
Монастырь С. Сальви (близъ Флоренціи) Ж. II. 378.
Палаццо Бартолини, А. II. 278.
— Веккіо, А. II. 279. Ск. II. 273. 309. 355. 357.
— Гонди, * А. II. 264.
— Кафаджуоло въ Муджелло, А. II. 262.
— Кваратези, А. II. 262.
— Лардерель, А. II. 279.
Домъ Мартелли, Ж. II. 493.
Палаццо Пандольфини, А. II. 277.
— Питти, А. II. 261. 282; картинная галерея, II. 344. 346. 368 (2). 377 (2). 379 (2). 386 (3). 389. 390 (3). 391 (3). 393. 397. 399. 409. 435. 492 (2). 493.
Палаццо дель-Подеста, А. II 133. Ж. II. 183.
— Риккарди, А. II. 262. Ск I. 248. Ж. II. 325.
— Ручеллаи, А. II. 264.
— Строцци, А II 262. Ск. II. 273.
— Торнабони (нынѣ Корси), А. II. 262.
— Угуччони, А. II. 277.
Вилла Кареджи, А. II. 262.
Галерея Меркато Ново, А. II. 278.
— на площади С. Марія Новелла, Ск. II. 305.
Дворъ Арчивесковато, А. II. 279.

* Въ текстѣ, ошибкою: Годи.

Воспитательный Домъ (Оспедаль альи-Инночентп), Ск. II. 261. 305.
Городской амбаръ, А. II. 134.
Лоджа дѐ Ланци, А. II. 134. Ск. I. 189. II. 164. 308. 358. 467.
Мостъ С. Тринита, А. II. 282.
Пьяцца дель Грандука (Великогерцогская площадь), Ск. II. 467 (2).
Пьяцца ди сан' Лоренцо, Ск. II. 357.
— ди-Санта Марія Новелла: галерея, А. II. 261. Ск. II. 305.
Уффиціи, А. II. 279.
Музей (альи Уффицьи):
Антики, I. 151. 154. 173. 174. 187.
Новая скульптура, II. 302 (2). 304 (3). 305. 306. 308. 309. 311 (4). 313. 353 (2). 355 (2). 357. 358. 360. 364. 467.
Картинная галерея, II. 189 (2). 190. 191. 192. 321. 323. 327. 328 (2). 332. 344. 360. 368 (2) 369. 372. 374. 376. 377 (2). 378 (2). 381. 382. 385. 386 (3). 390 409. 412. 434. 435 (2). 492.
Миръ (Рах), II. 524.
Академія, Ск. II. 305. 357; картинная галерея, I. 605. II. 184. 185. 186. 190. 192. 197. 323. 327. 344. 377.
Собственность бывшаго великаго герцога, Ж. II. 385.
У г-на Лòри, Ж. II. 389.
За городомъ:
С. Франческо аль-Монте, А. II. 262.

Фоджія.
Остатки дворца, А. I. 573.
Столповая бàзилика, А. I. 493.

Фольгоа.
Церковь, А. II. 229.

Фонтеврò.
Церковь мѣстнаго аббатства, А. I. 464. 553.

Фонтене́.
Церковь, А. I. 459.

Фонтенебло.
Зàмокъ, А. II. 276. 287. 288. Ж. II. 392. 472.

Фонфруадъ.
Церковь, А. I. 551; крытый ходъ и капитульный домъ, А. I. 551.

Фордингтонъ.
Церковь, Ск. I. 502.

Форштъ.
По сосѣдству:
Шваненкирхе (Лебяжья церковь), А. II. 199.

Форта (Пфорте, Шульпфорте).
Церковь, А. I. 444. Ж. I. 510. II. 51.
Крытый ходъ и часовня, А. I. 532.

Фортрозъ.
Соборъ, А. II. 243.
Рослинская часовня, А. II. 243.

Форцгеймъ (Пфорцгеймъ).
Альтштедтская церковь, А. I. 448.
Зàмковая церковь, А. I. 537.

Фосса.
Церковь С. Марія, А. I. 512.

Франкенбергъ.
Церковь, А. II. 48. 113

Франкфуртъ на Майнѣ.
Соборъ, А. II. 48. 104. 206. Ск. II. 151 (2). 451. Ж. II. 174. 179; церковный дворъ, Ск. II. 445.
Церковь Пресв. Богородицы, Ск. II. 151.
— св. Леонгарда, А. I. 525. II. 206.
— Маріинская, Ск. II. 451.
— Николаевская, А. II. 47. 206.
Святодуховская больница, А. II. 206.
Штеделевскій Институтъ, Ск. II. 406. Ж. II. 179. 336. 382. 401. 408 (2). 410. 416. 421. 422 (2). 426. 435.
У г-на Брентано (городск. судьи), Ж. II. 414.
У г-на Георгія Брентано, Ж. II. 419.

Франкфуртъ на Одерѣ.
Главная церковь, Ск. II. 153.
Маріинская —, А. II. 116.
Николаевская —, А. II. 56.

Францбургъ.
Замковая церковь, Ск. II. 158.

Фрауэнаурахъ.
Церковь, А. I. 528.

Фрауэнбургъ.
Соборъ, А. II. 120.

Фредельсло.
Церковь, А. I. 444.

Фрейбергъ.
Соборъ, А. I. 532. II. 219; каѳедра, II. 441. Ск. I. 576 (2). II. 459. 477.
Частные дома, А. II 219.

Фрейбургъ, что въ Брейсгау.
Мюнстеръ, А. I. 536. II. 45. 105. 205. Ск. II. 88. 148. 157. 448. Ж. II. 171. 428. 431. Живоп. по стеклу, II. 440.
Мытный дворъ (Маутгебейде), А. II. 205.
Фундушъ (монастырь) Адельсгаузенъ, Ж. II. 426.
У г-на фон' Хиршера, Ск. II. 448. Ж. II. 428.

Фрейбургъ, что въ Ихтландѣ.
Церковь, А. II. 204.

Фрейбургъ, на Унштрутѣ.
Зàмковая часовня, А. I. 532.
Городская церковь, А. I. 533. II. 112.

Фрéйденштадтъ.
Церковь, А. II. 204.

Фрейенвальдъ.
Маріинская церковь. А. II. 224.
Фрейзингъ.
Соборъ, А. I. 449.
Церковь Бенедиктинская, А. II. 106.
— св. Георгія, А. II. 208.
— св. Іоанна, А. II. 106.
— Кладбищенская, А. II. 208.
Семинарія, Ж. II. 429.
Фрекенгорстъ.
Церковь, А. I. 437. Ск. I. 498.
Френденбергъ.
Церковь, Ж. I. 598.
Фретиньи́.
Церковь, Ж. I. 603.
Фрешфордъ.
Церковь, А. I.477.
Фридбергъ.
Церковь, А. II. 48. 113.
Жидовская купальня. А. II. 48.
Фризахъ.
Коллегіатская церковь, А. II. 55. 212.
Фрицларъ.
Францисканская церковь, А. II. 219.
Фундушевая церковь, А. I. 442. 527.
Фріасъ.
Церковь. А. I. 567.
Фрозе.
Церковь. А. I. 443.
Фронтенгаузенъ.
Церковь, А. II. 208.
Фужѐръ.
Церковь св. Леонарда, А. II. 229.
Фулиньіо.
Соборъ, А. I. 492.
С. Николо, Ж. II. 343.
По сосѣдству:
С. Джакомо, Ж. II. 347.
Фульда.
Церковь св. Михаила, А. I. 389.
Фуэнанъ.
Церковь, А. I. 465.
Фуэнтеррабіа.
Церковь С. Марія ла-Антиква, А. II. 244.
Фюнфкирхенъ (Печь).
Соборъ, А. I. 395.
Фюрнъ.
Церковь св. Вальбурги, А. II. 36.
Фюрштенвальде.
Маріинская церковь сѣнь, II. 223.
Фюртъ.
Церковь, сѣнь, II. 216. 442.

X.

Хака.
Соборъ, А. I. 408.

Хаммюнстеръ.
Церковь, А. I. 540.
Харлебеке (Гарлебеке).
Церковь, А. I. 487.
Хаэнъ.
Соборъ, А. II. 293.
Хейлигенблутъ.
Церковь, Ск. II. 451.
Хейлигенкрейцъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 541. II. 211; клиросъ, Ж. II. 172; крытый ходъ, А. I. 541. II. 55; спальни, А. II. 55; колодезь, А. II. 211.
Хейлингенштадтъ.
Церковь, А. II. 211.
Хейлигенштадтъ, что въ Эйхсфельдѣ.
Часовня св. Анны, А. II. 51.
Церковь св. Маріи, А. II. 51.
Фундушевая церковь св. Мартина, А. II. 51. 112.
Церковь св. Эгидіи. А. II. 112.
Хейлигкрейцъ.
Цистерціанская церковь, А. II. 106.
Хелатъ.
Остатки памятниковъ, I. 326.
Хемницъ.
Монастырскій храмъ. А. II. 219.
Херонея.
Изваяніе, I. 155.
Хлавпакъ.
Остатки зданій, I. 20.
Хольцменгенъ.
Церковный порталъ, А. I. 545.
Хоогстратенъ.
Церковь, А. II. 232.
Хоринъ.
Монастырскій храмъ, А. II. 56.
Хорсабадъ.
Ассирійскіе памятники, А. и Ск. I. 57. 58. 59. 60.
Хочикалько.
Теокалли, А. I. 15. Ск. I. 24.
Христіанія.
Университетское собраніе древностей: порталъ Тиндской церкви, I. 479.
По близости:
Остатки монастыря Говедеэнъ. А. I. 563.
Христмемель.
Замокъ, А. II. 120.
Хуръ.
Соборъ, А. I. 537. Ск. II. 448. 462.
Хюттенбергъ.
Богомольческая церковь: Марія Вейтшальсъ, А. II. 212.

Ц.

Цветль.
Фундушевая церковь, А. II. 107.
Цистерціанское аббатство, крытый ходъ, А. I. 543.

Цвикау.
Екатерининская церковь, Ж. II. 436.
Маріинская —, А. II. 219. Ск. II. 448. Ж. II. 433.
Гостинный дворъ, А. II. 219.

Цволле.
Церковь Пресв. Богородицы, — Виѳлеемская, — Миноритская — А. II. 236. 237.
— Михайловская, А. II. 236.

Цедeникъ (Зеденикъ).
Монастырская постройка, А. II. 56.

Цезарея (Кайсаріэ), въ Малой Азіи.
Мечеть и мавзолей, А. I. 333. 338. 339.

Цезарея въ Алжиріи см. Черчелль.

Цейцъ.
Фундушевая церковь, А. I. 394.

Цельтингенъ.
Церковь, А. II. 200.

Цербстъ.
Церковь св. Варѳоломея, А. I. 532.
— св. Николая, А. II. 217.
Ратуша, А. II. 223.

Цизаръ.
Замковая церковь, А. II. 222.

Цилли.
Приходская церковь, А. II. 212.

Цинна.
Монастырскій храмъ, А. I. 546. 547.

Цнаймъ см. Знаймъ.

Цугъ.
Церковь св. Освальда, А. II 204.

Цюльпихъ.
Церковь, А. I. 386. 521. Ск. II. 451.

Цюрихъ.
Гросмюнстеръ, А. I. 447; крытый ходъ, А. I. 447. 448. 537. Ск. II. 580.
Водяная церковь, А. II. 204.
Доминиканская —, А. II. 44.

Цютфенъ (Зютфенъ).
Церковь св. Вальбурга, А. I. 523. II. 236.

Ч.

Чалембромъ.
Пагода, А. I. 301.

Чапулько.
Остатки зданій, I. 21.

Чарльтонъ он'Отмуръ.
Церковь, А. II. 60.

Чарльтон'Паркъ.
У лорда Сёффолька, Ж. II. 368.

Чартамъ.
Церковь, А. II. 128. *

Чатсвортъ.
Картинная галерея, II. 408.
У герцога Девонширскаго: бенедикціоналъ (благословенникъ), I. 380.

Черрето.
Церковь, аббатства, Ж. II. 190.

Черчелль (Шершель, Цезарея).
Изваянія, I. 79.

Честеръ.
Церковь св. Іоанна, А. I. 472.

Чефалу́.
Соборъ, А. I. 495. Ж. I. 513; крытый ходъ, А. I. 573.

Чехирге́ (Чекирге̂).
Мечеть, А. I. 339.

Чивита̀ Веккія.
Укрѣпленный за̀мокъ, А. II. 277.

Чивита̀ Кастеллана.
Соборъ, А. I. 572; клиросные затворы, I 572.

Чизвикъ.
Картинная галерея, II. 412.

Чинамите.
Остатки построекъ, I. 21.

Читта̀ ди-Кастелло.
Соборъ, А. I. 504.
Церковь С. Тринита̀, Ж. II. 384. (2).

Чиченъ.
Остатки построекъ, I. 20. 21. 27.
Изваянія, I. 24. 25.
Стѣнопись, I. 25.

Чичестеръ.
Соборъ, А. I. 474. 562. II. 61. Ск. I. 502.

Чолула.
Теокали, А. I. 16.

Чунгугу́.
Остатки зданій, I. 20.

Ш.

Шалòнъ.
Столповая базилика, А. I. 246.

Шалонъ на Марнѣ (Шалон'сюр'Марнъ).
Соборъ, А. I. 558. II. 28. 122. Ж. II. 95. 168.
Церковь св. Іоанна, А. I. 468.
— Нотрдамъ (Пресв. Богородицы), А. II. 11.

Шалонъ на Сонѣ (Шалон'сюр'Сонъ).
Церковь, А. I. 459.

* Въ текстѣ: *Чатамъ*, по недосмотру.

Шамбо̀нъ.
Круглая часовня, А. I. 455.
Шамбо́ръ.
Замокъ, А. II. 287.
Шан' лё-Дюкъ.
Церковь, А. I. 441.
Шапуръ.
Остатки зданій, А. I. 271.
Изваянія, I. 273. 274. 275.
Шаритѐ-Сюр' Луаръ.
Церковь, А. I. 461. 552.
Шарльё.
Церковь мѣстнаго аббатства, А. I. 460. Ск. I. 585.
Шарру́.
Церковь, А. I. 464.
Шартръ.
Соборъ, А. I. 559. II. 16. 22. 23. 228. Ск. I. 585. 586. II. 16. 80. 81. 142. 462. Ж. I. 603. II. 95; клиросная ограда, А. II. 228.
Церковь С. Перъ, А. II. 23.
Шатильіонъ на Сенѣ (Шатильіон'сюр' Сенъ).
Церковь, А. I. 459.
Шафгаузенъ.
Мюнстеръ, А. I. 447; крытый ходъ, А. I. 447.
Швабахъ.
Городская церковь, А. II. 216. Ж. II. 433; сѣнь, II. 216. 442.
Шварцахъ.
Церковь, А. I. 447.
Шварц' Рейндорфъ.
Церковь, А. I. 434. Ж. I. 508.
Швацъ.
Церковь, А. II. 209.
Швейдницъ.
Католическая церковь, А. II. 221.
Шверинъ.
Соборъ, А. I. 549. II. 115. 222 Ск. II. 153.
Шверте.
Церковь, Ск. II. 452.
Шейблингкирхенъ.
Круглая часовня, А I. 542
Шёнау.
Монастырская постройка, А. I. 525.
Шёнгаузенъ.
Церковь, А. I. 548.
Шёнграбернъ.
Церковь, А. I. 541. Ск. I. 581.
Шёнингенъ.
Церковь св. Лаврентія, А. I. 445.
Шесбургъ
Церковь съ сѣнью, А. II. 213 (2).
Ширасъ.
Архитектоническ. обломки, I. 70.
Изваянія на скалахъ, I. 273.
Ширштейнъ.
У архиваріуса Хабеля, Ск. II. 158. 159.
Шлаве.
Маріинская церковь, А. II. 117.
Шлагсдорфъ.
Церковь, А. I. 549.
Шлезвигъ.
Соборъ, Ск. II. 454.
Шлейсгеймъ.
Картинная галерея, II. 416. 426. (2). 428 (4). 436. 437.
Шлетштадтъ.
Главная церковь, А. II. 46. 106.
Церковь св. Вѣры, А. I. 536.
Шнеэбергъ.
Приходская церковь, Ж. II. 438.
Шовиньи́.
Церкви, А. I. 464.
Шомальѐръ.
Церковь, А. I 455.
Шоргамъ.
Церковь, А. I. 561.
Шорндорфъ.
Церковь, А. II. 203.
Шоршъ.
Главная церковь, А. II. 213.
Шпейеръ.
Соборъ, А. I. 387. 388. 389. 440. 524. Ж. II. 537.
Шпонгеймъ.
Церковь, А. I. 522.
Штаде.
Церковь св. Вильгадія, А. II. 115.
Штадт' ильмъ.
Церковь, А. I. 533. II. 112.
Штадтлонъ.
Церковь, А. II. 220.
Штандорфъ.
Часовня, А. I. 528.
Штаргардъ.
Церковь св. Іоанна, — св. Маріи, Городская Дума, Ворота — А. II. 224.
Штейеръ.
Приходская церковь, А. II. 212.
Штейнакирхенъ.
Церковь св. Михаила, А. II. 211.
Штейнгаденъ.
Часовня, А. I. 539.

Штейнгеймъ.
Церковь, А. I. 437.
Штейнфуртъ.
Часовня, А. I. 438.
Штендаль.
Соборъ, А. I. 549. II. 223; крытый ходъ, А. I. 549; лекторій, II. 223.
Маріинская церковь, А. II. 223.
Ворота, А. II. 223.
Штеттинъ.
Церковь св. Іакова } А. II. 117.
— св. Іоанна }
Храмъ, А. I. 6.
Штольпе.
Маріинская церковь, А. II. 117.
Штральзундъ.
Церковь св. Іакова, А. II. 117. Ск. II. 453.
— Екатеринскаго монастыря, А. II. 57.
— Іоанновскаго монастыря, А. II. 224.
— св. Маріи. А. II. 223. 224; часовня св. Аполлоніи при этой церкви А II. 224.
Николаевская церковь , А. II. 117. Ск. II. 153. 158. 453.
Штрасенгель.
Богомольческая церковь, А. I. 107. Живоп. по стеклу, II. 171.
Штраубингъ.
Іаковлевская церковь, А. II. 207; сѣнь, I. 209
Петровская церковь, А. I. 449.
Штромбергъ.
Приходская церковь, А. II. 50. 113.
Штуттгартъ.
Церковь Больничная, А. II. 203; крытый ходъ, А. II. 203.
— св. Леонгарда, А. II. 203.
— Фундушевая, А. II. 203. Ск. II. 476; каѳедра. II. 204.
Королевскій за́мокъ, Ж. II. 540.
Картинная галерея г-на Абеля, II. 414. 427 (2).
Художественный музей (Публичное собраніе), Ж. II. 417.
Королевская публичная библіотека, миніатюры, II. 170.
Королевская частная библіотека, миніатюры, I. 511. 512. 592. II. 99.
У г-на Грюнейзена, рисунки, II. 430.
Шульпфорте см. Форта.

Э

Э (Eu).
Церковь мѣстнаго аббатства, А. II. 30.
Эбербахъ.
Монастырскій храмъ. А. I. 428. 525.
Эбербротокъ.
Церковь аббатства, А. II. 66.
Эберндорфъ.
Церковь, А. I. 450.
Эбрахъ.
Монастырскій храмъ, А. I. 527. II. 109.
Эвора.
Соборъ, А. I, 483.
Эврё.
Соборъ, А. I. 557. II. 227. Ск. I. 610.
Вѣчевая башня, А. II. 230.
С. Эвру́ де-Монфо́ръ.
Купель, Ск. I. 500.
Эггенфельденъ.
Приходская церковь, А. II. 207.
Эгеръ.
За́мковая часовня, А. I. 528.
Францисканскій монастырь, Ск. II. 158.
Эгильсге (островъ).
Церковь св. Магна, А. I. 406.
Эгина.
Храмъ, А. I. 112. Ск. I. 116. 117.
Эгперсъ.
Монастырскій храмъ Пресв. Богородицы, А. I. 553.
Эденбургъ (Oedenburg).
Бенедиктинская церковь, А. II. 212.
Церковь св. Михаила, А. II. 212.
Часовня, А. I. 544.
Часовня Іоанна Крестителя, А. II. 212
Эдигеръ.
Церковь, А. II. 200.
Эдинбургъ.
С. Джайльзъ, А. II. 130.
Эдлицъ.
Церковь, А. II. 211.
Эдсхультъ.
Церковь, Ж. II. 170.
Эдфу см. Аполлинополь.
Эзани.
Храмъ, А. I. 164.
Эйзенахъ.
Николаевская церковь, А. I. 531.
Эйксенъ.
Церковь, Ск. II. 454.
Эйлейѳія (Илиѳійя).
Храмъ, А. I. 41.
Гробничныя Пещеры, Ск. I. 46.
Эйона, островъ.
Развалины собора, А. II. 67.
Эйскирхенъ.
Церковь, А. I 433. Ск. II. 451.

Эйслебенъ.
Церковь св. Андрея, А. II. 217.
— свв. Петра и Павла, А. II. 217.
Эйхштеттъ.
Соборъ, А. I. 394.
Эйюкъ.
Остатки сооруженій, А. и Ск. I. 73. 74. 98.
Экбатана.
Обводныя стѣны, А. I. 63.
Архитектурные остатки, А. I. 66.
Эксетеръ (Эгзетеръ).
Соборъ, А. I. 475. II. 127. Ск. II, 89. 146.
Капитульный домъ, А. II. 238.
Экуэнъ.
Замокъ, А. II. 288.
Элевзисъ.
Храмъ Деметры, А. I. 127. 147. 148. 182.
Элефанта.
Пещерный храмъ, А. I. 295. Ск. I. 299.
Элифантина.
Храмъ, А. I. 41.
Эли.
Соборъ, А. I. 405. 474. II. 61. 128. Ск. I. 502; Богородичная часовня, А. II. 128.
Монастырскій храмъ, А. I. 473.
Элида.
Статуя Афродиты, I. 133.
Эллора.
Пещерный храмъ, А. I. 294. Ск. I. 298. 299.
Эллывангенъ.
Фундушевая церковь, А. I. 537.
Эль-Асасійфъ.
Храмъ А. I. 40.
Эльбингъ.
Маріинская церковь, А. II. 57.
Эльгинъ.
Соборъ, А. II. 66.
Эльдена.
Развалина церкви, А. I. 549.
Эль-Джеммъ см. Тисдръ.
Эльзенъ.
Церковь. Ск. I. 498.
Эль-Кабъ см. Эйлейѳія.
Эль-Казръ.
Остатки зданій I. 64.
Эльнъ.
Церковь, А. I. 400.
Крытый ходъ, А. I. 551.
Эльтгамъ.
Дворецъ, А. II. 243.
Эльтенъ.
Церковь, А. II. 200.
Эль-Хайзъ.
Христіанскій памятникъ, А. I. 219.
Эльи́ сюр'Нуа́. *
Церковь, А. II. 15.
Элья (Aillas).
Церковь, А. I. 464.
С. Эмиліонъ.
Горнокаменная, пещерная церковь, А. I. 464.
Эммерихъ.
Мюнстеръ, А. I. 386. 387. Ск. II. 446. 459.
Церковь св. Альгунды, А. II. 200.
Эмсъ.
Церковь, А. I. 433.
Энгельхольмъ.
Церковь, А. I. 243.
Энгернъ.
Церковь, Ск I. 498.
Энгеръ.
Церковь, А. I. 453.
Эннеза́.
Церковь, А. I. 455.
Эннигеръ.
Церковь, А. I. 530.
Эпидавръ.
Поликлетовы постройки, I. 128.
Эрвитте.
Церковь, А. I. 437. Ск. I. 498.
Эрво́ (Airvault).
Церковь, А. I. 555.
Эрзерумъ.
Мавзолей и имаретъ, А. I. 333.
Эривань.
Надгробные памятники. А. I. 340.
Эриѳра.
Кумиръ Иракла, I. 103.
Эрльс'Бартонъ.
Церковь, А. I. 404.
Эрма́нъ (Herment).
Церковь, А. I. 553.
Эрментъ см. Гермонтидъ.
Эрпель.
Церковь, А. I. 521.
Эрфуртъ.
Соборъ, А. II. 112. 217. Ск. I. 415. II. 457; крытый ходъ. А. II. 51.
Церковь Августинская, А. II. 51.
— Босоногихъ Братьевъ, А. II. 51. Ск. II. 151. 158.
— Петербергская, А I. 445.

* Въ текстѣ: *Альи*, по недосмотру.

Церковь Проповѣдниковъ, А. II. 51. Ск. II. 149.
— Реглерская, Ск. II. 449. Ж. II. 433.
— св. Севера, А. II. 51. 217. Ск. II. 443.
У соборнаго декана Вюршмидта, Ск. II. 443.

Эршотъ (Ааршотъ).
Церковь, А. II. 124; лекторій, II. 233.

Эскоріаль (Эскуріалъ).
Монастырь С. Лоренцо, А. II. 293. Ж. II. 386. 390.

Эснѐ см. Латополь.

Эспадасинта.
Церковь, А. II. 132.

Эссабуа см. Вади Себуа.

Эссе́.
Кельтскій памятникъ, I. 4.

Эссенъ.
Мюнстерскій храмъ, А. I. 367. 386. II. 200. Ск. I. 428.
Въ ризницѣ Мюнстера: изукрашенный окладъ Евангелія, I. 418.

Эсслингенъ.
Церковь св. Діонисія, А. I. 538. II. 106. 203; сѣнь, лекторій и купель, II. 204.
— Пресв. Богородицы, А. II. 203. Ск. II. 148.
— Больничная, А. II. 203.
— св. Георгія, А. II. 44. 106.
— св. Павла, А. II. 44.
Часовня св. Николая, А. II. 203.

Эсъ (Aix).
Соборъ, А. I. 457. II. 231. Ж. II. 419; крытый ходъ, А. I. 551.
Столповая базилика, А. I. 246.
Прежде у г-на Клеріана, Ж. II. 419.

Эфесъ.
Храмъ, А. I. 112. 198.

Эхингенъ.
Собраніе профессора Ду́ша Ск. II. 448.

Эхтернахъ.
Церковь св. Виллиброрда, А. I. 385.

Эчміадзинъ.
Церковь, А. I. 325.

Эшенбахъ.
Приходская церковь, А. II. 207.

Ю.

Юкатанъ.
Остатки зданій, I. 18.
Изваянія, I. 24. 25. 26. 27.

С. Юліанъ (St. Julien).
Часовня, А. I. 467.

Ютербогъ.
Церковь св. Маріи на гати, А. I. 452. 547.
Городская дума, А. II. 223.

Я.

С. Якобъ (св. Іаковъ, въ Богеміи).
Церковь, А. I. 451.

С. Якъ.
Церковь, А, I. 543. Ск. I. 581.
Часовня, А. I. 544.

Ѳ.

Ѳевесса см. Тевеста.

Ѳера, островъ.
Статуя Аполлона, I. 116.

Ѳеспіи.
Статуи, I. 151.

Ѳессалоника.
Церковь св. Варадія, А. I. 260.
— св. Иліи, А. I. 260.
— св. Георгія, А. I. 227. Ж. I 237.
Такъ-называемая Инкантада, А. I. 198.
Мечети, А. I. 245.

Ѳисдръ см. Тистдръ.

Ѳорикъ (см. также Меренда).
Храмина, А. I. 128.

УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВЪ.

А.

Аальстъ, Эвертъ и Виллемъ ван', II. 519.
Аартсенъ см. Артсенъ.
Аббате, Никколо делль', II. 392. 472.
Абеле, Петръ ван', II. 488.
Аванцо, Джакопо д'. II. 193.
Авернье, Антуанъ, II. 462.
Агасій, I. 187.
Агаѳархъ, I. 143.
Агеладъ, I. 114.
Агесандръ, I. 187.
Агоракритъ, I. 134.
Агостино и Анджело Сіэнскіе, II. 135. 162.
Аграте, Марко, II. 362.
Адамъ, А., II. 543.
Адріансенъ, II. 519.
Адріанъ ван' Утрехтъ, II. 518.
Аквила, Піэтро и Фарао, II. 530.
Акеръ, Іаковъ, II. 427.
Аламанни, Піэтро, II. 337.
Аламано, Джованни, II. 195.
Алезіо, Матео Пересъ де, II. 479.
Алени, Томмазо де, II. 335.
Алесси, Галеаццо, II. 279.
Алкаменъ, I. 134.
Алкуинъ, I. 255.
Аллегретто ди Нуціо, II. 196.
Аллегри, Антоніо, II. 337.
— , Помпоніо, II. 376.
Аллори, Алессандро, II. 468.
— , Кристофано, II. 492.
Алунно, Никколо, II. 343.
Альба. Макрино д' II. 335. 336.
Альбани, Франческо, II. 491. 514.
Альберонъ, I. 520.
Альберти, Лео Батиста, II. 264. 282.
Альбертинелли, Маріотто, II. 377.
Альберто ди-Арнольдо, II. 164.
Альгарди, Алессандро, II. 284. 484.
Альдегреверъ, Генрихъ, II. 436. 526.
Альдигьеро да-Цевіо, II. 193.
Альтдорферъ, Альбрехтъ, II. 436. 526.
Альтобелло Мелоне, II. 343.
Амадео, Джованни Антоніо, II. 272. 317.
Амальтео, Помпоніо, II. 401.
Амато, Антоніо д', II. 351.
Амбергеръ, Христофъ, II. 432.
Амеліусъ, Іоаннъ, II. 232.
Амманати, Бартоломмео, II 282. 467.
Ангвишола, Софонисба, II. 486.
Ангьѐ, Франсуа̀, II. 486.
Андерлони, Піэтро, II. 531.
Андрѐ, Жюль, II 544
Андреа ди-Джакопо д' Оньябене, II. 165.
— ди-Луиджи, II. 346.
— да-Мурано, II. 196.
— ди-Чоне, II. 164. 185.
Андреази, Ипполито, II. 392. *
Андреани, Андреа, II. 523.
Андреоли, Джорджіо, II. 306. 471.
Андросѳенъ, I. 134.
Анзегисъ, I. 255.
Аникини, Франческо, II. 364.
Ансельми, Микельанджело, II. 376.
Ансельмъ, I. 503.
Ансуино, II. 332.
Антелами, Бенедетто, I. 503. 570. 587.
Антимахидъ, I. 112.
Антистатъ, I. 112.
Антифилъ. I. 160.
Антолинесъ, Хозефъ, II. 503.
Антонелло да-Мессина, II. 338 (2).
Аньіоло, Баччіо д', II. 273. 277.
— , Габріэле д', II. 270.
Анѳимій, I. 242.
Апеллесъ, I. 160.
Аполлодоръ, I. 143.
Аполлодоръ, изъ Дамаска, I. 196.
Аполлоній Аѳинскій, I. 187.
— изъ Траллеса, I. 167.
— (Новогрекъ), I. 605.
Аппіани, Никколо, II. 370.
Апсховенъ, Т., II. 508. 519.
Ардикъ, I. 120.
Арегіо, Павло де, II. 479.
Арельяно, Гуанъ де, II. 520.

* Въ текстѣ: *Андреали*, по недосмотру.

Аретузи, Чезаре, II. 374.
— , Пеллегрино, II. 393.
Аристидъ, I. 159.
Аристоклъ, I. 118.
Аристонидъ, I 167.
Арлеръ, Генрихъ, II. 202.
— , Петръ, II. 108. 109. 149.
Арнольфо ди-Камбіо, I. 591. II. 74. 77. 92. 133. 161.
Арнольфъ, мастеръ, онъ же.
Арпино, иль-Кавальеръ д', II. 468.
Аррасъ см. Матвѣй Аррасскій.
Артсенъ Петръ, прозв. Лангенпійръ, II. 475.
Артуа, Якобъ ван', II. 515.
Аспертини Гвидо } II. 348.
— , Амико }
Асперъ, Гансъ, II. 432.
Аспетти, Тиціано, II. 361.
Аспрукъ, Францъ, II. 529.
Асселинъ, Іоаннъ, II. 517.
Ассизи, Тиберіо д', II. 347.
Астль, Леонгардъ, II. 429. 451.
Асхъ *, Петръ ван', II. 515.
Аттаванте, II. 327.
Аурія, Доменико д', II. 363.
Афингеръ, II. 538.
Ахенбахъ, Андрей } II. 544.
— , Освальдъ }
Аѳинодоръ, I. 187.

Б.

Бадалокки, Систо, II. 494.
Бадахосъ, Гуанъ де, II. 293.
Базаити, Марко, II. 340.
Базеджо, Петръ, II. 138.
Байё-и-Субіасъ, Франсиско, II. 504.
Бакгейзенъ, Лудольфъ, II. 513.
Баленъ, Генрихъ ван', II. 497.
Балёшу, Жакъ, II. 529.
Бальдини, Баччіо, II. 524.
Бальдовинетти, Алессіо, II. 325.
Бальдунгъ Гринъ, Гансъ, II. 428.
Бальдуччіо, Джованни ди, II. 165.
Бамбайя, II. 362.
Бамбоччіо, Антоніо, II. 318.
— (Петръ ван' Лааръ), II 510.
Бандинелли, Баччіо, II. 357.
Бандини, Джованни, II. 467.
Баньякавалло, Бартоломмео, II. 394.
Барбарелли, Джорджіо, II. 396
Барбарисъ, Джакопо де, II. 340.
Барбіери, Джованни Франческо, II. 491.
Барди, Донато ди Бетто (Донателло), II. 306. 319.
— , Симоне ди-Бетто, II. 308.
Бари, II. 539.
Баризанъ, I. 505.

* По нѣмецкому произношенію: *Ашъ.*

Бариле, Антоніо } II. 273.
— , Джованни }
Барна, II. 189.
Барнаба Моденскій, II. 194. 195.
Бароцціо, Джакомо, (Виньіола), II.279. 295.
Барочіо, Федериго, II. 492.
Барри, Джемзъ, II. 506. 507.
Бартоли, Піэтро Санти, II. 530.
Бартоло, Доменико ди, II. 190.
— , Таддео ди, II. 189. 342.
Бартоломмео д'Алеманья, II. 330.
— , Маэстро, II. 248. 266. 314.
— , Николай ди, I. 591,
— , Фра, II. 376.
Бартолоцци, Франческо, II. 531.
Баскенисъ, Эваристо де, II. 520.
Бассано, Джакопо, Франческо и Леандро, II. 470.
Бассенъ, Б. ван', II. 513.
Бацци, Джанантоніо, II. 372.
Беатрицетъ, II. 525.
Бёблингеръ, Гансъ, II. 203.
— , Матвѣй, II. 203 (2).
Бега, Корнелій, II. 508.
Бегарелли. Антоніо, II. 362.
Бегамъ (Бегаймъ, Бегемъ), Варѳоломей, II. 436. 526.
— , Гансъ старшій, II. 215.
— , Гансъ Зебальдъ, II. 436. 526.
Бегасъ, Карлъ, II. 542. *
Бегейнъ, Авраамъ, II. 517.
Бейкелааръ, Іоахимъ, II. 475.
Бекеръ, Карлъ } II. 543.
— , Яковъ }
Беккафуми, Доменико, II. 372.
Беккаруцци, Франческо, II. 401.
Белли, Валеріо, II 363
Беллини, Джакопо, отецъ, II. 196.
— , Джентиле, II. 320. 339.
— , Джованни, II. 339.
Беллиніано, Витторе, II. 340
Белло, Марко, II. 340.
Беллотто, Бернардо, II. 516.
Бельтраффіо, Джов. Антоніо, II. 370.
Бенвенути, Піэтро, II. 270.
Бендеманъ, Эдуардъ, II 542.
Бенешъ, мастеръ, II. 213 214.
Бенессій, Канореникъ, II 170.
Бёнишъ, II. 544.
Беноццо, М., II. 192.
Бергамаско, Гульельмо, II. 266 (2). 360.
— , Боно, II. 266.
Бергенъ, Диркъ ван', II. 517.
Берестраатенъ, Янъ, II. 513.
Береттини, Піэтро, II. 284. 494.
Берзъ, Жакъ де, II. 168.
Берингеръ, I. 369.

* Въ текстѣ: *Беги,* ошибкою; должно читать: *Бегаса.*

Беркгейденъ, Гергардъ, II. 514.
Беркгемъ, Николай, II. 517. 528.
Берна, II. 189.
Бернадзано, II. 370.
Бернарди да-Кастель Болоньезе, Джованни, II. 364.
Бернардино ди-Бетто, II. 346.
Бернвардъ, I. 428.
Бернини, Лоренцо, II, 283. 483.
— , Піэтро, II. 483.
Берругуэте, Алонсо, II. 479. 480.
Бертольдо, II. 319.
Беттелини, Піэтро, II. 531.
Беттера, Бартоломмео, II. 520.
Бетто Барди, Донато ди, (Донателло), II. 306. 319.
Бетто, Бернардино ди, II. 346.
Бечерра, Гаспаръ, II. 479.
Бидуинъ, I. 504.
Бизамани, I. 608.
Бизуччіо, Леонардо де, II. 195. * 349.
Бинкъ, Яковъ, II. 437. 526.
Биссоло, Пьерфранческо, II. 340.
Бифве, Э. де, (де-Бьевъ), II. 541.
Биччи ди-Лоренцо, II. 188.
— , Нери ди, II. 188.
Біанко, Бартоломмео, II. 280.
Біаръ, Фр., II. 543.
Блезеръ, Г., II. 538.
Блейбтрёй, II. 542.
Блесъ, Герри де, II. 418.
Блехенъ, II. 544.
Блійкъ, Д. де, II. 513.
Блокландъ, Антонъ, II. 474.
Блокъ, Конрадъ, II. 478.
Блондель, Ланцелотъ, II. 418.
Блумаартъ, Авраамъ, II. 475.
Блуменъ, I. Ф. ван', (Оризонте), II. 515.
— , I. П. ван', (Стандаартъ), II. 510.
Богаартъ, Мартинъ ван' ден', II. 486.
Бодтъ, Іог. де, II. 296.
Бозелли, Піэтро, II. 477.
Бозіо, II. 539.
Бойермансъ, Теодоръ, II. 497.
Бокгорстъ, Іог., II. 497.
Боккардо, Доменико, II. 288.
Боккачино, Боккаччіо, II. 335.
Болонья, Джованни да, II. 467.
— , Пеллегрино да, II. 394.
Боль, Фердинандъ, II. 500.
Больджи, Андреа, II. 484.
Больду́, Джованни, II. 320.
Больсвертъ, Схельте а, II. 528.
Боназоне, Джуліо, II. 525.
Бонакорси, Піэтро, II. 393.
Бонаннъ, I. 486. 504. 505.
Бонвичино, Алессандро, II. 400.
Бонарроти, Микельанджело, II. 277. 278. 355. 379. 466.

* Въ текстѣ: *Биссуччіо*, по недосмотру

Бонёръ, Роза, II. 545.
Бони, Сильвестро де, II. 351.
Бонифаціо, да Верона, II. 400.
Бонконсильіо, Джованни, II. 342.
Боннэй, Этьеннъ де, II. 69. 130.
Боно, изъ Феррары, II. 332.
— , М. Бартоломмео, II. 267.
Бонозъ см. Гаттонъ.
Бономо, Джакобелло де, II. 195.
Бононія, Виталисъ де, II. 193.
Бонцанья, Федериго, II. 467.
Бонци, П. П., II. 519.
Бонъ Амикъ, I. 504.
Боргетрикъ, Конрадъ, II. 452.
Боргоньіоне, Амброджо, II. 268. 335.
Боргонья, де, II. 289.
— , Филипе де, II. 464.
Бордоне, Парисъ, II. 401.
Борромини, Франческо, II. 284.
Борсумъ, А. ван', II. 513.
Боссіутъ. Францъ ван', II. 487.
Босхартъ, II. 497.
Боттичелли, Сандро, II. 323.
Ботъ, Андрей, II. 510. 528.
— , Іоаннъ, II. 515. 528.
Бохольтъ, Францъ фон', II. 526.
Бошъ (Босъ). Іеронимъ, II. 414.
Бракенбургъ, Р., II. 508.
Браманте, II. 268. 275. 334.
Брамантино, Агостино ди, II. 334.
— , (Бартолом. Суарди), II, 334. 355.
Брамбилья, Франческо, II. 362.
Брамеръ, Леонардъ, II. 500.
Брандель, Петръ, II. 501.
Браскасса́, II. 545.
Браччи, Піэтро, II. 484.
Бреда, Іоаннъ фон', (Іоаннъ изъ Бреды), II. 518.
Брёдерлейнъ, Мельхіоръ, II. 168.
Брёй, Георгъ, II. 436.
Брейгель, Авраамъ, II. 519.
— , Іоаннъ, II. 475. 508. 512. 519.
— , Петръ старшій, II. 475. 508.
— , Петръ младшій, II. 475. 508.
Брёйнъ, Вареоломей де, II 422.
Брекеленкампъ, К. ван', II. 508.
Бреньіо, Антоніо II. 266. 315.
— , Лоренцо, II. 315.
— , Паоло, II. 315.
Брешія, Джов. Антоніо да } II. 525.
— , Джов. Марія да } II. 525.
Бреэнбергъ, Вареоломей, II. 515. 516.
Бриль, Павелъ, II. 514.
Бріаксидъ (Вріаксидъ), I. 150.
Бріоско, II. 359.
Брондзино, Анджело, II. 468.
Броссъ, Жакъ де, II. 288.
Броуэръ, Адріанъ, II. 508.
Бруггеръ, Фр., II. 539.

Брунеллески, Филиппо, II. 261. 308.
Брунсбергъ, Генрихъ, II. 222.
Брюгге, Рожье ван', II. 410.
Брюггеманъ, Гансъ, II. 454.
Буджардини, Джуліано, II. 378.
Буксбаумъ, Гансъ, II. 211. 212. 441.
Буркмайръ, Гансъ, II. 437. 522.
— , Томасъ, II. 437.
Булланъ, Жанъ, II. 288.
Бустаменте, II. 293.
Бусти, Агостино, II. 362.
Бустино, иль-, II. 489.
Буттиноне, Бернардино, II. 333.
Буффальмако. II. 186.
Буше́, Франсуа, II. 506.
Бьюикъ, Томасъ, II. 523.
Бюстрёмъ, II. 535.

В.

Вага, Піэринъ дель, II. 393.
Вагнеръ, Гансъ, II. 436.
Вазари, Джорджіо, II. 279. 468.
Валантенъ, Моизъ, II. 493.
Валле, Андреа делла, II. 281.
Валь д' Арно, Фачіо Бембо, II. 335.
Вальдельвира, Педро де, II. 293.
Вальдесъ, Гуанъ де, II. 503.
Вальдмюллеръ, Ф., II. 543.
Валькенбургъ, Диркъ, II. 518.
Вальскапелль, Яковъ, II. 519.
Вальхъ, Яковъ, II. 433.
Ванвителли, Лодовико, II. 284. 285.
Ванни, Франческо, II. 468. 492.
Вануччи, Піэтро, II. 344.
Ваппересъ, Г., II. 541.
Варгасъ, Луисъ де, II. 479.
Варотари, Алессандро, II. 494.
Васкесъ, Алонсо, II. 502.
Васко, Гранъ, II. 420.
Вателе́, II. 544.
Ватерло, Антонъ, II. 512. 528.
Ватто̀, Антуанъ, II. 511.
Вахъ, В., II. 542.
Ваѳиклъ, I. 114.
Веберъ, А., II. 544.
Вёдъ, I. 153.
Вейде, Рожье ван' дер', II. 416.
Вейденъ, Рожье ван' дер', II. 409. 410.
Вейнантсъ, Іоаннъ, II. 512.
Вейреръ, Стефанъ, II. 202 448.
Вейтъ (Фейтъ), Филиппъ, II. 537.
Веккіэтта, Лоренцо, II. 272 301.
Веласкесъ де-Сильва, Донъ Діэго, II. 502. 520.
Веласко, Антоніо, II. 504.
Веллано, Джакопо, II. 308. 319.
Вельде, Адріанъ ван' де, II. 517.
— , Вильгельмъ ван' де, II. 513.
Вельдекъ, Генрихъ фон', I. 594.
Венето, Никколо, II. 195.
Венеціа, Агостино да, II. 525.
Венеціано, Антоніо, II. 186.
— Лоренцо, II. 195.
Веніусъ, Оттонъ, II. 474.
Венне, Адріанъ ван' дер', II. 516.
Венусти, Марчелло, II. 381.
Вербукговенъ, II. 545.
Верколье, Янъ и Николасъ, II. 509.
Верла, Франческо, II. 342.
Верне́, Жозе́фъ, II. 516.
— , Ора̀съ, II. 541.
Вернеръ, Іосифъ, II. 501.
— фон' Тегернзеэ, I. 59½.
Вернъ, Кло де, II. 145.
Вероккіо, Андрей, II. 308. 309. 310. 327.
Веронезе, Павелъ, II. 469.
Версхёйръ, Л., II. 513.
Версхурингъ, А., II. 510.
Верффъ, Адріанъ ван' дер', II. 509.
— , Петръ, ван' дер', II. 509.
Вестеллъ, Ричардъ, II. 507.
Вестъ, Бенджаминъ, II. 506.
Вехтеръ, Эбергардъ. II. 536.
Вечелліо, Марко, II. 400.
— , Ораціо, II. 400.
— , Тиціано, II. 340. 365. 398.
— , Франческо, II. 400.
Веэниксъ, Іоаннъ, II. 518.
Всэнъ, Мартинъ ван', II. 418.
— , Октавій ван', II. 474.
Виварини, Антоніо, II. 195.
— , Бартоломео, II. 336.
— , Луиджи, II. 337.
Викернисъ, Филиппъ фон', II. 289.
Вико, Энеа, II. 525.
Викторъ (Фиктооръ), Янъ, II. 500.
Вилигельмъ, I. 503.
Виллартсъ, Адамъ, II. 513.
Вилле, Іог. Георгъ, II. 530.
Виллебортсъ, Томасъ, II. 497.
Виллерамъ, I. 593.
Вильгельмъ Иннсбрукскій, I. 486. 176.
— , Мастеръ (кёльнскій), II. 158. 176.
— , Мастеръ изъ Марбурга, II. 106.
— , Мастеръ изъ Санса (Гильіомъ), I. 562. II. 16.
Вильденсъ, Янъ, II. 512.
Вильдъ, Гансъ, II. 440.
Вильки, Давидъ, II. 544.
Вильсонъ, Ричардъ, II. 516.
Вильядоматъ, Антоніо, II. 504.
Вильямъ (Гильіомъ), мастеръ англичанинъ, I. 562.
Вильясисъ, Николасъ де, II. 502.
Виндманъ, Ф., II. 539.
Винкебоомсъ, Давидъ, II. 512.
Винкельманъ, Іоаннъ, II. 534.

Винтергальтеръ, Фр. Кс., II. 541.
Винченци, Антоніо, II. 137.
Винчи, Гауденціо, II. 370.
— , Леонардо (Ліонардо) да, II. 268. 354. 365. 366. 367. 368.
Виньіола, II. 279. 295.
Витале далле-Мадонне, II. 193 (2).
Вити, Тимотео, II. 394.
Витони, Вентура, II. 264.
Витринга, В., II. 513.
Витте, Каспаръ де, II. 515.
— , Ливинъ де, II. 413.
— , Петръ де (прозванный Кандидо), II. 474. 477.
— , Петръ де (пейзажистъ), II. 515.
— Эмануилъ де, II. 513.
Витторія, Алессандро, II. 361.
Вишеръ, Корнелій, II. 528.
Віаненъ, Паулусъ ван', II. 478.
Віолле-лё-Дюкъ, II. 536.
Влійгеръ, Симонъ де, II. 513.
Влійтъ, Іорисъ ван', II. 500.
Вогелэнъ, I. 520.
Войсъ, Ари де, II. 509.
Вольвинусъ, I. 263.
Вольгемутъ, Михаилъ, II. 432. 448. 522.
Вольпато, Джованни, II. 530 (2).
Вольтерра, Даніэле да, II. 381.
— , Франческо да, II. 187.
Вольфъ, Альбертъ, II. 538.
— , В. (точнѣе Вольффъ), II. 538.
Востерманъ, II. 528.
Восъ, Корнеліусъ де, II. 497.
— , Мартинъ де, II. 474.
— , Пауль де, II. 518.
Вотье, II. 543.
Врійе, Адріанъ, II. 475.
Врійндтъ, Францъ де, II. 474,
Врійсъ, Адріанъ де, II. 477.
— , I. Р. де, II. 513.
Вуверманъ, Петръ, II. 518.
— , Филиппъ, II. 517.
Вуллетъ, Вильямъ, II. 531.
Вурмсеръ, Николай, II. 175.
Вурцельбауэръ, Бенедиктъ, II. 477.
Вуэ, Симонъ, II. 493.

Г.

Гаансбергенъ, I. ван', II. 516.
Гаарлемъ, Гергардъ ван', II. 414.
— , Диркъ ван', (Дирикъ Стюрбаутъ), II. 414.
— , Корнеліусъ ван', II. 475.
Гадди, Анджело, II. 134. 185.
— , Гаддо, I. 606.
— , Таддео, II. 134. 183 (2).
Гайдеръ, Симонъ, II. 444.
Галассо, Галасси, II. 332.
Галле, Луи, II. 541 (2.
Гальсъ, Францъ, II. 498.
Гальтеріо, I. 567.
Гаменъ, Гуанъ ван' дер', II. 520.
Гамерани, Джованни, II. 488.
— , Оттоне и Эрменеджильдо, II. 488.
Гаммереръ, Гансъ, II. 441.
Гандини, Джорджіо, II. 376.
Ганкоффенъ, Іоргъ, II. 208.
Гаравалья, Джовита, II. 531.
Гарбо, Рафаэллинъ дель, II. 329.
Гарви, Маттео } II. 272.
— , Томмазо }
Гарденъ, Гильіомъ дю, II. 143.
Гарджуоли, Доменико, II. 515.
Гарофало, Бенвенуто, II. 394.
Гатта, Бартоломмео, делла, II. 327.
Гатти, Бернардино, (иль-Сояро), II. 376.
Гаттонъ, прозванный Бонозомъ, I. 376.
Гаудтъ, Генрихъ ван', II. 528.
Гварди, Франческо, II. 516.
Гварини, Камилло, II. 284.
Гваріэнто, II. 194.
Гверчино, II. 491. 514.
Гвидетто, I. 569.
Гвидо да Комо, I. 587.
— да Сіэна, I. 605.
Гвизони, Фермо, II. 392.
Гвильельмъ (Гвиллельмъ), I. 503. 512.
Геберъ (Джеберъ), I. 329.
Гегенбауръ, Ант. фон', II. 540.
Гедлингеръ, Іоаннъ Карлъ, II. 488.
Гейдель, Г., II. 539.
Гейденъ, Іоаннъ ван' дер', II. 514.
Гейзенсъ, Петръ, II. 512
Гейльдъ (Жанъ Гуальдо), II. 228.
Гейнлейнъ, Генрихъ, II. 544.
Гейнцъ, Матвѣй, II. 204.
Гёйсманъ, Корнелисъ, II. 515.
Гёйсумъ, Іоаннъ ван', II. 519.
Гельвигъ, Яковъ, II. 444.
Гельдеръ, Арентъ де, II. 500.
Гельмонтъ, М. ван', II. 508.
Гельстъ, Варѳоломей ван' дер', II. 498.
Гемессенъ, Янъ, II. 417.
Генель, Эрнстъ, II. 539.
Генрихъ Бальеръ, II. 109.
— Гмюндскій, II. 136.
— , Мастеръ, II. 443.
Генсборо, Томасъ, II. 506. 516.
Гентъ, Гергардъ ван', II. 413.
— , Юстъ ван', II. 409.
Генцъ, Г., II. 534.
Герардо, II. 327.
— , далле Нотти, II. 500.
Гергардъ, Губертъ, II. 477.
— ван' Гентъ, II. 413.
— ван' Гаарлемъ, II. 414.
— фон' Риле, мастеръ, II. 42.
Геренъ, II. 535.

Герингъ, Іоаннъ, II. 513.
Герле, мастеръ Вильгельмъ, II. 176.
Герленъ, Іессе, II. 424.
— , Фридрихъ, II. 423. 447.
Гермогенъ, I. 148. 149.
Гермокреонъ, I. 166.
Герольдъ. Вольфъ Іеронимъ, II. 486.
Геррера, Гуанъ де, II. 293.
— , Франсиско де, II. 502.
Гертнеръ, Фр. фонʼ, II. 536.
Гессъ, Генрихъ, II. 537.
— , Петръ, II. 543.
Геэмъ, Іоаннъ Давидъ де, II. 519.
— , Корнелій де, II. 519.
Геэре, Лука де, II. 474.
Гиберти, Лоренцо, II. 272. 302 и далѣе.
Гибсонъ, Джонъ, II. 538.
— , Ричардъ, II. 506.
Гизи, Джорджіо, Адамъ и Діана, II. 525.
Гильдебрандтъ, Эдуардъ, II. 542. 544.
Гирландайо, Доменико, II. 326.
— , Давиде и Бенедетто, II. 327.
— , Ридаріо, II. 378. 386.
Гиршфогель, Августъ, II. 526.
— , Фейтъ, II. 439.
Гислебертъ, I. 585.
Гитіадъ, I. 114.
Гитторфъ, I. I., II. 535.
Главкій, I. 114.
Главкъ, I. 113.
Гладехальсъ. Яковъ, II. 478.
Глауберъ, Іоаннъ, II. 515.
Гликонъ, I. 187.
Глокендонъ, Николай, II. 436.
Гоббо, иль, II. 362.
— иль де Караччи, II. 519.
Гогартъ, Вильямъ, II. 511.
Гоге́, Ш., II. 544.
Годль, Стефанъ и Мельхіоръ, II. 459.
Годфруа. миніатюристъ, II. 419.
— , или Готфро, Эліасъ, II. 476.
Гойенъ. Іоаннъ ванʼ, II. 512.
Голландъ, Стевенъ ванʼ, II. 478.
Голларъ, Венцель, II. 529.
Голль, Элаісъ, II. 295. 296.
Гольбейнъ, Гансъ, дѣдъ, II. 426.
— , Гансъ, старшій, II. 426.
— , Гансъ, младшій, II. 431. 523.
Гольціусъ, Генрихъ, II. 527.
Гомесъ, Севастьянъ, II. 503.
Гондекутеръ, Мельхіоръ, II. 518.
Гондіусъ, Авраамъ, II. 518. 528.
Гонтгорстъ, Гергардъ, II. 500.
Гооге, Петръ де, II. 509.
Гопферъ, Даніилъ, II. 526.
Госсартъ, Іоаннъ, (Мабузъ), II. 417.
Готанонъ, Гиль де, II. 290.
Готфридъ, I. 374.
Готфро, Эліасъ, II. 476.
Гофманъ, Николай, II. 217.
Гоццоли, Беноццо, II. 324. 325.
Граатъ, Барентъ, II. 510.
Грабнеръ. Андрей, II. 441.
Граначчи, Франческо, II. 327.
Грано, дель, II. 376.
Гранъ Васко, II 420.
Грёзъ, Ж. Б., II. 511.
Греко, иль, II. 364.
Грима́льди, Джов. Франческо, II. 514.
Гриммеръ, Гансъ, II. 437.
Гриффьѐ, Іоаннъ, II. 515.
Гро, II. 535.
Гроссо, Никколо, (Капарра), II. 273.
Груамонсъ, I. 503.
Груденъ, Николай, II. 222.
Грюневальдъ, Матвѣй, II 437.
Гуальдо, Жанъ, (Гейльдъ), II. 228.
— , Маттео ди, II. 342.
Гуанъ, Пёти́, II. 464.
— , де-Севилья, II. 503.
— , де-Толедо, II. 520.
Губертъ, I. 588.
Гувина, Андрей, I. 588.
Гуде, II. 544.
Гужонъ, Жанъ, II. 288. 472.
Гусъ, Гуго ванʼ дерʼ, II. 409.
Гуччо, Агостино ди, II. 263. 313.
Гюбнеръ, Юлій, II. 542.
— , Карлъ, II. 543.
Гюбшъ, Генрихъ, II. 536.
Гюдѐнъ, II. 544.
Гюльцъ, Іоаннъ, II. 205.
Гюэ́, Поль, II. 544.

Д.

Давидъ, Жакъ Луи́, II. 535.
— , Пьерръ Жанъ, II. 539.
Даиппъ, I. 153.
Даміано да Бергамо, II. 273.
Дамофонтъ, I. 149.
Дангаузеръ, I., II, 543.
Даннекеръ, Іоаннъ Генрихъ фонʼ, II. 535.
Данте, Джироламо, II. 400.
Данти, Винченціо, II. 467.
Данчартъ, II. 464.
Дафнидъ, I. 149.
Дечеръ, Э., II. 537.
Дедалъ, I. 104.
Дежардѐнъ, Мартенъ, II. 486.
Деи, Маттео, II. 524.
Дейгъ, Севастьянъ, II. 436.
Дейкъ, Антонъ ванʼ, II. 497.
— , Филиппъ ванʼ, II. 509.
Делакруа̀, Эженъ, II. 541.
Деларо́шъ, Поль, II. 541.
Делормъ, Филиберъ, II. 288.
Деннеръ, Бальтазаръ, II. 501.
Дентоне, Антоніо, II. 315.

Деэленъ, Д. ван', II. 513.
Джакобелло и Піэтро Паоло изъ Венеціи, прозванные далле-Массенье, II. 162. 166.
Джакопо делла-Фонте, II. 300.
Джемсонъ, Джоржъ, II. 506.
Джонзъ, Иниго, II. 294.
Джувара см. Ивара.
Дзелотти, Батиста, II. 570.
Дзоппо, Марко, II. 332.
Дивино, эль, (Моралесъ), II. 479.
Дивутадъ, I. 101.
Димитрій, I. 134.
Динократъ, I. 163.
Дипенбекъ, Авраамъ ван', II. 496.
Дипёнъ, I. 113.
Дипрамъ, А., II 508.
Диркъ ван' Гаарлемъ II. 414.
Дитрихъ, Хр. В. Э., II. 501.
Діаманте, Фра, II. 323.
Діана, Бенедетто, II. 341
Діогенъ, I. 188.
Діонисій, I. 143.
Діоскоридъ, I 190.
Діотисальви, I. 485. 606.
Добсонъ, Вильямъ, II. 506.
Дозіо, Джованни Антоніо, II. 279.
Дольчебоно, Джованни, II. 269.
Дольчи, Карло, II. 492.
Доменикино, II. 284. 490. 514.
Доменико ди-Бартоло, II. 190.
Доминичи, Петръ, II. 349.
Донателло, II. 306. 307. 319.
Дондзелли Піэтро и Ипполито, II. 350.
Дориньи́, Николай, II. 529.
Досси, Доссо, II. 395.
Доу, Гергардъ, II 509.
Доугеръ, Адольфъ, II. 442.
Древè, Пьерръ, II. 529.
Дрекъ, Фр., II. 538.
Друзъ, I, 572.
Дуббельсъ, Гендрикъ, II. 513.
Дудерштадтъ, Генрихъ фон', II. 179.
Дуйсбергеръ, Конрадъ, II. 488.
Дука, Джованни дель, II. 279.
Дусъ, Якобъ ван' дер', II. 519.
Дуччіо ди-Бонинсенья, I. 606. 607.
Дюбанъ, II. 535.
Дюгè, Каспаръ, II. 514.
Дюжардѐнъ, Шарль, II. 517.
Дюкъ, Жан'лё, II. 510.
Дюнвегге, Викторъ и Генрихъ, II. 423.
Дюпрé, Жоржъ и Гильіомъ, II. 488.
Дюпрè, II. 544.
Дюрé, II. 539.
Дюреръ, Альбрехтъ, II. 434. 460. 461. 522, 526.
Дюсартъ (Дýзартъ), Корн., II. 508. 528.
Дюфренуа́, Шарль Альфонсъ, II. 505.

Ж.

Жакёвра́ръ, II. 169.
Жакёменъ изъ Коммесси́, II. 201.
Жанé, II. 419.
Жеганъ де-ла-Верта, II. 146.
Желé, Клодъ, II. 514.
Жера́ръ, Фр., II. 535.
Жерикò, II. 535.
Жирардонъ, Франсуа̀, II. 486.
Жозъ, Іаннъ, II. 144.
Жиродé, II. 535
Жувѐнè, Жанъ, II. 506.
Жюстъ, Жанъ, II. 463.

З.

Зандрартъ, Іоахимъ фон', 501.
Зафтлевенъ (Сахтлевенъ), Германъ, II. 515.
Зевксисъ, I. 158.
Зейль, Теодоръ ван', II. 475.
Земперъ, Г., II. 535.
Зессльшрейберъ, Георгъ, II. 459.
Зееманъ, II. 513.
Зигенъ, Лудвигъ фон', II. 529.
Зильберъ, Іона, II. 478.
Зинодоръ, I. 188.
Зирлинъ, Іёргъ, старшій, II. 204 (2). 443.
— , Іёргъ, младшій, II. 204. 444.
Золлеръ, А., II. 535.
Зонъ, К., II. 542.
Зоргъ см. Рокесъ.
Зунтеръ, Яковъ, II. 429.
Зустрисъ, Фридрихъ, II. 295.

И.

Ибарра, II. 291.
Иби, Синибальдо, II. 347.
Ивара (Джувара), Филиппо, II. 284. 294.
Изабѐ, II. 544
Иктинъ, I. 125. 127. 128. 148.
Имола, Инноченціо да, II. 394.
Инганнати, Піэтро, дельи, II. 340.
Ингельгеймъ, Гансъ фон', II. 206.
Инндженьіо, II. 346
Иріарте, Игнасіо, II. 520.
Исидоръ, I. 242.
Истлекъ, сэр'Чарлзъ, II. 543.

І.

Іаковъ, мозаистъ, I. 604.
Іегеръ, К., II. 523.
Іоаннъ Ахенскій, II. 474.
— Калькарскій, II. 420.
— Мастеръ, II. 103. 213.
— Стефанъ Калькарскій, II. 421.
— Кельнскій, II. 246. 247.

Іоаннъ Мелемскій, II. 422.
Іоасъ Клевскій, II. 418.
Іордаансъ, Яковъ, II. 496.
Іорданъ, Рудольфъ, II. 543.

К.

Каба́, Л., II. 544.
Кабель, Адріанъ ван' дер', II. 512. 528.
Каваллерино, Никколо, II. 364.
Каваллини, Піэтро, II. 182 (2).
Каванья, Джов. Паоло, II. 490.
Кавацола, II. 373.
Каведоне, Джакомо, II. 491.
Кавино, Джованни, II. 364.
Казелли, Кристофоро, II. 340.
Калабрезе, иль Кавальеръ, II. 494.
Каламидъ, I. 131.
Каламъ, А., II. 545.
Календаріо, Филиппо, II. 138. 166.
Каліари, * Карло, II. 470.
— , Паоло, II. 469.
Каллесхръ, I. 112.
Калликратъ, I. 125.
Каллимахъ, I. 134.
Калло, Жакъ, II. 511. 528.
Каллонъ, I. 114.
Кальвартъ, Діонизіо, II. 468.
Кальви, Ладзаро и Панталеонъ, II. 393.
Кальдара, Полидоро, II. 393.
Кальфъ, Виллеммъ, II. 508.
Камаино де-Крешентино, II. 133.
Камбіазо, Лу́ка, II. 468.
Камбіо см. Арнольфо ди Камбіо.
Камеліо Витторе, II. 320.
Камило, Франсиско, II. 503.
Кампаньіола, Джуліо, II. 525.
— , Доменико, 400. 525.
Кампанья, Джироламо, II. 361.
— , Петро, II. 479.
Кампгейзенъ, Теодоръ, II. 512.
Кампенъ, Яковъ ван', II. 295. 585.
Кампи, Антоніо } II. 489.
— , Бернардино } II. 489.
— , Джуліо } II. 489.
Кампидольіо, Микельанджело ди, II. 519.
Кампіоне, Бонино да, II. 138. 166.
Канале, Антоніо, II. 516. 530.
Каналетто, II. 516.
Канахъ, I. 114.
Кандидо см. де-Витте, Петръ.
Кано, Алонсо, II. 502.
Канова, А., II. 535.
Кантарини, Симоне, (да-Пезаро) } II. 491.
Канути, Доменико } II. 491.
Каньяччи, Гвидо, II. 491.
Капарра (Никколо Гроссо), II 273.
Капелле, I. ван' дер', II. 513.

* Въ текстѣ, ошибкою: *Камари*.

Караваджо, Микельанджело Америги * да, II. 493.
Караваджо, Полидоро да, II. 393
Карадоссо, II. 318.
Каральіо, Джов. Джакомо, II. 364.
Караччи, Агостино, II. 490. 530.
— , Аннибале, II. 374. 490. 514.
— , Лодовико, II. 490.
Караччіоло, Джамбатиста, II. 494.
Кардучо, Бартоломе } II. 503.
— , Винсенте } II. 503.
Кардуччіо, Б. } II. 503.
— , В. } II. 503.
Кареньіо де Миранда, Гуанъ, II. 503.
Каріани, Джованни, II. 400.
Карль, Матвѣй, II. 478.
Карневале, Фра, II. 328. 419.
Каротто, Джанфранческо, II. 373.
Карпаччіо, Витторе, II. 340.
Карпи, Уго да, II. 523.
Карстенсъ, А. II. 535.
Каруччи, Джакопо, II. 378.
Кассана, Баттиста, II. 519.
— , Никколо, II. 493.
Кастаньіо, Андреа дель, II. 327.
Кастелло, Джов. Баттиста, II. 279.
Кастель Болоньезе, Джов. Бернарди да, II. 364.
Кастельіо, Феликсъ, II. 503.
Кастильіо, Августинъ, II. 502.
— , Гуанъ и Антоніо дель, II. 502.
Катанео, Данезе, II. 361.
Катена, Винченцо, II. 340.
Каулицъ, ** Петръ, II. 518.
Каульбахъ, В. фон', II. 540.
Кахесъ, Патрисіо и Эвгеніо, II. 503.
Квейроло, II. 484.
Квеллинусъ, Артуръ, II. 485.
— , Эразмъ, II. 496.
Кверчіа, Джакопо делла, II. 271 300. 301.
Кей, Адріанъ Томасъ, II. 473.
— , Вильгельмъ, II. 474.
Кейзеръ, Н. де, II. 541.
— , Теодоръ, е, II. 498.
Кёйленбургъ, А., II. 516.
Кёйленъ, Корн. Янсонъ ван', II. 497.
Кёйпъ, Альбертъ, II. 517.
— , I. Г., II. 512.
Кёнигсвизеръ, Генрихъ, II. 439.
Кенуа, Францъ дю, II. 485. 487.
Кернъ, Леонгардъ, II. 487.
Кессель, Янъ ван', II. 519.
Кессельсъ, М., II. 538.
Кефисодотъ, I. 151.
Киліанъ, Варѳоломей, II. 529.
Кимонъ, I 120.
Кирнеръ, I. Б., II. 543.

* *Америчи* опечатка.
** *Карлицъ*— опечатка.

Кирресть, I. 164.
Кирхгеймъ, Гансъ фон', II. 171.
Киссъ, А., II. 538.
Кіодароло, Джов. Марія, II. 348.
Классенсъ, Антонъ, II. 416.
Клеансъ, I. 120.
Клеберъ, А. фон', II. 542.
Клезингеръ, II. 539.
Кленце, Лео фон', II. 535.
Клеоменъ (сынъ) Аполлодоровъ, I. 187.
Клеоменъ (сынъ) Клеоменовъ, I. 187.
Клеофантъ, I. 120.
Кловіо, Джуліо, II. 358. 393.
Клодъ, Анріэ, II. 473.
Кломпъ, К., II. 517.
Клуссенбахъ, Мартинъ и Георгъ, II. 153.
Клуэ, Франсуа, II. 419.
Кнаусъ, II. 543.
Кнеллеръ, Готфридъ, II. 506.
Кнехтельманъ, Лука, II. 427.
Кнобельсдорфъ, Г. Г. В. фон', II. 296.
Кноблаухъ, эд., 535
Коваррубіасъ, Алонсо де, II. 292. 464.
Кодзарелли, Джудоччіо, II. 190.
Козимо, Пьеръ ди, II. 328.
Козма или Косма, Космати, семья художниковъ, I. 572. II. 77.
— , Джованни, II. 92.
Козмè, иль, II. 332.
Коквесъ, Гонзалесъ, II. 510.
Коксси (Коксисъ), Михаилъ, II. 418.
Кола делль' Аматриче, II. 271.
Колинъ, Александръ, II. 459.
Колле, Рафаель даль, II. 471.
Коллеръ, II. 545.
Колбтъ. I. 134.
Кольбе, К. В., II. 542.
Кольянтесъ, Франсиско, II. 503.
Комо, Гвидо да, I. 587.
Копельяно, Чима да, II. 340.
Конингъ, Саломонъ, II. 500.
Константинъ изъ Жарнака, I. 554.
Конти, Бернадино дель, II. 334.
Контуччи, Андреа, II. 354.
Коньè, Леонъ, II. 541.
Копèнъ, Маэстро, II. 464.
Копоній, I. 189.
Корделе Аджи, Андреа, II. 340.
Корнелиссенъ, Корнелій, II. 475.
Корнеліусъ, Петръ фон', II. 539.
Коррадини, Бартолом., II. 328. 484.
Корреджіо, Антоніо, II. 373.
Корренціо, Беллизаріо, II. 494.
Кортона, II. 284. 288. 494.
Косса, Франческо, II. 332.
Коссуцій, I. 164.
Коста, Лоренцо, II. 333. 348.
Котиньіола, Джироламо Маркези да, II, 394.
— , Бернардино и Франческо да, II. 394.
Кохъ, Іос. Антонъ, II. 544.
Коэльіо, Алонсо Санчесъ, II. 480.
— , Клаудіо, II. 503.
Крабетъ, Вальтеръ и Теодоръ, II. 475.
Крамеръ, II. 440.
Кранахъ, Лука, старшій, II. 437. 522. 526
— , Лука, младшій, II. 439.
Крафтъ, Адамъ, II. 215. 441.
Крафftъ, Петръ, II. 543.
Крèди, Лоренцо ди, II. 327. 368.
Крейеръ, Каспаръ де, II. 496.
Крейтеръ, Іоахимъ II. 439.
Крèйцеръ, Гансъ, II. 477.
Крейцъ, Ульрихъ, II. 448.
Кресиладъ, I. 132.
Крèспи, Бенедетто } II. 489.
— , Даніэле } II. 489.
— , Джов. Батиста } II. 489.
Крецшмеръ, Г., II. 543.
Крешенціо, II. 294.
Крèшицъ, Мастеръ, II. 214.
Кривелли, Витторе } II. 336.
— , Карло } II. 336.
Кристофоро изъ Болоньи, II. 193.
Критій, II. 114.
Кродель, Матвѣй, II. 439.
Кромъ, Стефанъ, II. 213.
Кронака, Симоне, II. 262.
Крофордъ, II. 538.
Кругъ, Лудвигъ, II. 460. 526.
Крюгеръ, Фр., II. 542.
Ктесилай см. Кресиладъ.
Ктесилохъ, I. 161.
Ктесифонъ см. Херсифронъ.
Куазèво, Антуанъ, II. 486.
Куапèль, Ноэль, II. 506.
Куглеръ, Генрихъ, II. 202.
Кудèръ, II. 541.
Кузèнъ, Жанъ, II. 472 (2).
Куккукъ, I. Б., II. 545.
Кульмбахъ, Гансъ фон', II. 436.
Кундце, II. 175.
Куне, Іос., II. 513.
Кунего, Доменико, II. 530.
Купецкій, Іоаннъ, II. 501.
Куртуа, * Жакъ, II. 510.
Куръ, Жанъ } II. 473.
— , Пьеръ } II. 473.
— , Сюзаннъ } II. 473.
Кутюръ, Т. II. 541.
Кюнцъ, Николай, II. 444.

Л.

Лааръ, Петръ ван, II. 510. 528.
Лабенвольфъ, Панкратій, II. 458.
Лавесъ, II. 535.
Ладзари, Донато, (Браманте), II. 275.

* Въ текстѣ: *Бартуа*, ошибкою.

Лала, I. 192.
Лама, Джанбернардо, II 393.
Лангенпійръ, II. 475.
Лангенъ, Янъ, II. 497.
Ланини, Бернардино, II. 371.
Ланкрѐ, II. 511.
Ланфрани, II. 166.
Ланфранко, Джироламо, II. 471.
— , Джованни, II. 491.
Ланфранкъ, I. 489.
Ланчаресъ Антоніо, II. 503.
Ла̀по, I. 591.
Ларжильерѐ, Никола̀, II. 506.
Лассюсъ, II. 536.
Лаурана, Лучіано, II. 264.
Лебрёнъ, Шарль, II. 505.
Лёй, II. 544.
Лёй (Лёйвъ), П. ван', дер', II. 517.
Лейгебе, Готфридъ, II. 488.
Лейнсъ, II. 535.
Лейсъ (Leys), II. 543.
Лейттнеръ, Гансъ, II. 430.
Лейтце, II. 542.
Леліэнбергъ, К., II. 518.
Лендсиръ, Э., II. 545.
Ленденштраухъ, Гансъ, II. 459.
Лене́нъ (Lenain). Луи и Антуанъ. II. 511.
Ленцъ, Іог. Т. В., II. 486.
Леонардо ди-сер' Джованни, II. 165.
Леонардо, Хозефъ, II. 503.
Леони, Леоне, II. 467 (2).
— , Помпео, II, 467.
Леопардо, Алессандро, II. 272. 273. 315. 359. 360.
Леохаръ, I. 150 (2)
Лепуаттёве́нъ, II. 544.
Лерессъ, Геррардъ, II. 500.
Лерхъ, Никласъ, II. 443.
Лескd̀, Пьерръ, II. 288.
Лессингъ, К. Ф., II. 542. 544.
Лёсюёръ, Эсташъ, II. 505.
Ле Февръ, Вильіомъ, II. 144.
Лёффлеръ, Григорій, II. 459.
Лехлеръ, Лоренцъ II. 204.
Либерале, II. 341.
Либержьѐ, Гугонъ, II. 24.
Либери, Піэтро, II. 494.
Либри, Дистроламо даи', II. 341.
Ливенсъ, I. II. 500.
Ливи, Франческо ди Доменико, II. 172. 440.
Ливинъ антверпенскій } II. 413.
Ливинъ де Витте } II. 413.
Ливонъ, I. 128.
Лигоріо, Пирро, II. 278.
Ликій, I. 132.
Лили, Петръ, (фан' дер' Фесъ), II. 506.
Лима́кернъ, Николай, II. 496.
Лимбургъ, Пауль ван', II. 169.
Лимозенъ, Леонардъ, II. 473.
Лингельбахъ, Іоаннъ, II. 517.
Липпи, Фра Филиппо, II. 322.
— , Филиппино, II. 321.
Липпо ди-Дальмазіо, II. 193.
Лисиппъ, I. 141. 152. 167.
Лисистратъ, I. 153.
Лисъ (Lys), Іоаннъ ван' дер', II. 516.
Лифринкъ, Гансъ, II. 448.
Личиніо, Джов. Антоніо } II. 401.
— , Бернардино } II. 401.
Лови́но, Бернардино, II. 368. 369.
Лоде́нъ (Laudin), Жозефъ, II. 473.
Ломбарди, Альфонсо, II. 360.
Ломбардо, Антоніо, II. 315. 359. 360.
— , Томмазо, II. 360.
— , Тулліо, II. 267 (3). 315. 360.
— , Мартино, II. 265. 266. 267.
— , Піэтро, II. 265. 266. 267. 315. 359.
Ломбардъ, Ламбертъ, II. 474.
Ло́ми, Артемизія, II. 492.
—,Ораціо, II. 492.
Лонгена Бальдассаре, II. 282.
Лопесъ, Гаспаро, II. 520.
Лоренценти, Амброджо, II. 189.
— , Піэтро, II. 186. 189.
Лоренцетто (ваятель), II. 357.
Лоренцо, Амброджо ди, II. 189.
— , Бернардо, II. 263.
— , Биччи ди, II. 188.
— Венеціано, II. 195.
— да Витербо, II. 325.
— , Донъ, II. 190 (2).
— , изъ Болоньи, II. 193.
— , Фіоренцо ди II. 343
— ди Павія, II. 335.
— ди Піэтро (ваятель), II. 301.
— ди Піэтро (живописецъ), II. 189.
Лорренъ, Клодъ, II. 514. 528.
Лотенеръ (Мастеръ Стефанъ), II. 177.
Лотто, Лоренцо, II. 400.
Лудій, I. 192.
Луиджи, Андрея ди, II. 346.
Луини, Ауреліо *, II. 369.
— , Бернардино, II. 368.
Лука, I. 572.
— Лейденскій, II. 414. 523. 527.
Лураго, Рокко, II. 280.
Луцидель, Николай, II. 408.
Лютцельбургеръ, Гансъ, II. 523.
Люцъ, Гансъ, II. 209.

М.

Мабузъ, Іоаннъ, II. 417. 422.
Магдебургеръ, Іеронимъ, II. 461.
Магнусъ, Э., II. 542.

* Въ текстѣ, ошибкою: *Ауремо.*

Маддерстегъ, М., II. 513.
Мадерно, Карло, II. 283.
— , Стефано, II. 483.
Мадернъ, Гертенеръ, II. 206.
Мадзолино, Лодовико, II. 394.
Мадзуоли, Джирол. ди Миккеле, II. 376
— , Филиппо, II. 336.
— , Франческо, II. 376.
Мазаччіо II. 321.
Мазо (Мартинесъ), Гуанъ Баттиста дель, II. 502. 520.
Мазолино да Паникале, II. 321.
Мазуччіо, II. 166.
Маинарди, Бастіано, II. 327.
Маитани, Лоренцо, II. 74.
Майяно, Бенедетто да, II. 262. 273. 313.
— , Джуліано да, II. 263. 273.
Маккіавелли, Дзенобіо де', II. 325.
Малеръ, Валентинъ, II. 478.
Мангоне, Фабіо, II. 280 *
Мандеръ, Карлъ ван', II. 468
Мандроклъ, I. 120.
Манетти, Рутиліо, II. 468.
Манни, Джанникола, II. 347.
Мансàръ, Ж. Г., II. 288.
Мансуэти, Джованни, II. 341.
Мантенья, Андреа, II. 330. 331. 332. 525.
Мантовано см. Ринальдо.
Мануэль, Никлаусъ, II. 430. 522.
Маратта, Карло, II. 491.
Маргаритоне, II. 92.
Марескалько, иль, II. 342.
Марескотто, Антоніо, II. 320.
Маринасъ, Генрике де лас', II. 520.
Маринусъ, II. 417.
Маріэски, Джакомо, II. 516.
Маркези да-Котиньіола, Джироламо, II. 394.
Марко да-Сіэна (ди-Пина), II. 468.
Марконе, Рокко, II. 340.
Марксъ, Мастеръ, II. 203.
Мармитта, Лодовико, II. 364.
Мармолехо, Педро де-Вильегасъ, II. 479.
Мартерштейгъ, II. 542.
Мартинелло, II. 342.
Мартинесъ, II. 294.
Мартини, Франческо ди Джорджіо, II. 190.
Мартино да-Колоніа II. 330.
— да-Удине, II. 340.
Марулло, Джузеппе, II. 494.
Марцини, II. 271. 272.
Марчъ, Эстеванъ, II. 520.
Маршàнъ, II. 294.
Массенье, Джакобелло и Піэтро Паоло далле, II. 166.
Массоне, Джованни, II. 335.
Массóнъ, Антуáнъ, II. 528.
Мастеръ съ игральной костью, ** II. 525.
Матвѣй Аррасскій, II. 108.
Матсисъ см. Мессисъ.

* *Монгоне* — опечатка.
** Это штемпель его гравюръ.

Маттéи, Миккеле, II. 195.
Маттео ди Джованни, II. 190.
— , Теренцо ди Маэстро, II. 471.
Матурино, II. 393.
Мауреръ, Христофъ. II. 475.
Маццони, Гвидо, II. 318.
Мачука, II. 293.
Меда, Джузеппе, II. 280.
Мейергеймъ, Эд., II. 543.
Мейерингъ, Альбрехтъ, II 515.
Мёйленъ, А. Ф. ван', II. 510.
Мейръ, Конрадъ } II. 463.
— , Томасъ } II. 463.
Мейсоньè, Э., II. 543.
Мекененъ, Израиль фон', II. 421. 526.
Меккерино, иль, II. 372.
Мекселькирхеръ, Гавріилъ, II. 428.
Мелано, Джованни, II. 185.
Меланціо, Франческо, II. 347.
Меланъ, Клодъ, II. 526.
Меланѳій, I. 159.
Мèлемъ, Іоаннъ фон', II. 422.
Мелоне, Альтобелло, II. 335.
Мелоццо да-Форли, II. 333.
Мèльци, Франческо, II. 370.
Мемлингъ, Іоаннъ, II. 411.
Мèмми, Липпо, II. 189 (2).
— , Симоне, II. 188.
Менгсъ, Антонъ Рафаэль, II. 501.
Менендесъ, Луисъ де, II. 520.
Менцель, Ад., II. 542.
Меріанъ, Матвѣй, II. 529.
Мерліано, иль, II. 363.
Мессисъ, Іоаннъ, II. 417.
— , Квинтинъ, II. 416.
Метагенъ старшій, I. 112.
— младшій, I. 127.
Метсю, Гавріилъ, II. 509.
Меэренъ, Гергардъ ван' дер', II. 409.
Меэръ, Іоаннъ ван' дер', II. 517.
Микельанджело см. Бонарроти.
— делле баталье, II. 510.
— да-Сіэна, II 372.
Микелино, М., II. 334.
Микелоцци, Микелоццо, II. 262. 268. 311. 319
Микко Спадаро, II. 515.
Миконъ, I. 143.
Мильè, Францъ, II. 515.
Миніо, Тиціано, II. 361.
Мино да-Фіэзоле, II. 271. 312.
Миньіонъ, Авраамъ, II. 519.
Миньяръ, Пьерръ, II. 505.
Миранда, Гуанъ Кареньіо де, II. 503.
Миревельтъ, Михаилъ, II. 498.
Миретто, Джованни, II. 194.
Миронъ, I. 131.
Мійль, Янъ, II. 510. 517.
Міроcлавъ, I. 596.
Міэрисъ, Францъ ван' } II. 509.
— , Виллемъ ван' } II. 509.
Мнесиклъ, I. 125.

Моданино, II. 318.
Модена, Николетто да, II. 525.
Мозеръ, Лука, II. 424.
Мойя, Педро де, II. 502.
Мокки, Франческо, II. 484.
Мола, Джованни Батиста, II. 491.
Моленааръ, Іо. II. 508.
Молинъ, Петръ де, (Темпеста), II. 512. 515.
Моллеръ, Г., II. 535.
Моль, Петръ ванъ, II. 496.
Момперъ, Іодокусъ де, II. 512.
Монако, Гульельмо, II. 318.
Моньерде, Лука, II. 400.
Монегро Альваро, II. 464.
Монтанъ изъ Ареццо, I. 609.
Монтанья, Бартоломмео, II. 342.
— , Бенедетто, II. 525.
Монтелупо, Баччіо да, II. 353.
— , Рафаэль да, II. 358.
Монтенъ, Дитрихъ, II. 543.
Монтефорте, Николай де, I. 591.
Монторсоли, II. 279. 358.
Монторфано, Джов. Донато, II. 335.
Мо́ра, Франсиско де } II. 294.
— , Гуанъ Гомесъ де } II. 294.
Моралесъ, Луисъ де, II. 479.
Моранди, Паоло, II. 373.
Моргенштейнъ, Андрей, II. 451.
Моргенштернъ, Х., II. 544.
Моргенъ, Рафаэль, II. 530 (2).
Моретто, иль, II. 400.
Мореэльзе, Павелъ, II. 498.
Морманди, Джанфранческо, II. 270.
Моро, Антонъ, II. 418.
— , Джуліо даль, II. 361.
— , иль, II. 341.
Мороне, Франческо, II. 341.
Морони, Джов. Батиста, II. 401.
Мостаартъ, Янъ, II. 416.
Мо̀ухъ, Даніилъ, II. 448.
Мочетто, Джироламо, II. 342 525.
Му́до, эль, II. 480.
Муна́ри, Пеллегрино, II. 393.
Мурильіо, Бартол. Эстеванъ, II. 503. 520.
Мутина, Томасъ де, Ц. 194.
Мушеронъ, Фридрихъ } II. 515.
— , Исаакъ } II. 515.
Мюллеръ, Іоаннъ, II. 527.
— , Іоаннъ Готтгардъ фонъ, II. 530.
— , Константинъ, II. 478.
— , Христ. Фридрихъ, II. 530.

Н.

Наваретте. Гуанъ Фернандесъ, II. 480.
Навкидъ, I. 135.
Нади, Гасперо, II. 270.
Назонъ, Петръ, II. 519.
Нальдини, Батиста, II. 468.
Нанни, Джованни, см. Удине.
Нантёй, Робе́ръ, II. 529.
Нассаро, Матео дель, II. 364
Наттеръ, Лоренцъ, II. 488.
Неаполи, Франсиско, II. 479.
Негропонте, Фра Антоніо да, II. 337.
Невё, Пьерръ, II. 287.
Нейманъ, Іоаннъ Бальтазаръ, II. 296.
Нелли, Оттавіано ди Мартино, II. 197.
Нерингъ, II. 296.
Нерони, Бартоломмео, II. 372.
Несіотъ, I. 114.
Нечеръ, Каспаръ, II. 509.
Нёшатель, II. 418.
Неэръ, Артусъ Ванъ деръ, II, 512.
— , Эглонъ ванъ деръ, II. 509.
Неэфсъ, Петръ, II. 513.
Низенбергеръ, Гансъ, II. 205.
Никій, I. 160.
Никкеленъ, I. ванъ, II. 513.
Никколо делль' Арка, II. 301.
— Тёйтонико, II. 330.
Никола ди Пьеро Ламберти, II. 164.
— ди Піэтро (Флорентинецъ), II. 187.
Николай, I. 503 (2).
— ди Бартоломмео, I. 573. 591.
— Верденскій, I. 515.
Нола, Джованни да, II. 271. 363. 464.
Ноомсъ, Регнеръ, II. 513.
Ноортъ, Адамъ ванъ, II. 495.
Норманъ, II. 535.
Норткотъ, Джемзъ, II. 507.
Носсени, Джов. Марія, II. 477.
Нотти, Герардо далле, II. 500.
Нуальѐ, Жанъ Батистъ, II. 473.
Нуньесъ, Педро, II. 503.
Нуціо, Аллегретто ди, II. 196.
Нуцци, II. 519.

О.

Овербекъ, Фридрихъ, II. 537.
Одѐнъ (Hodin), II. 169.
Одеризій, I. 504.
Оджоне, Марко д', II. 370.
Одра̀нъ, Жераръ, II. 529.
Озоріо, Менезесъ, II. 503.
Олатцага, Гуанъ де, II. 464.
Ольмендорфъ, Гансъ фонъ, II. 428.
Онатъ, I. 114. 142.
Онофри, Винч., II. 318.
Онофріо, Крешенціо ди, II. 515.
Оортъ, Адамъ ванъ, II. 495.
Оостъ, Питеръ ванъ, II. 125.
Опера, Джованни далль', II. 467.
Опи, Джонъ, II. 507.
Опсталь, Гергардъ ванъ, II. 487.
Орбетто, л', II. 494.
Оризонте (І. Ф. ванъ Блуменъ), II. 515.
Орканья, Андреа, II. 134. 135. 164. 185. 186.
— , Бернардо, II. 185. 186.
Орлей, Бернардинъ ванъ, II. 417.

Орренте, Педро, II. 504.
Орсель, В., 537.
Орси, Леліо, II. 376.
Орсино, II. 310.
Ортега, Бернардо, II. 464.
Ортисъ, Павло (Власъ), II. 463.
Остаде, Адріанъ ван', II. 508. 528.
— , Исаакъ ван', II. 508.
Остендорферъ, Михаилъ, II. 436.
Остервикъ, Марія ван'. II. 519.
Остинъ, Вильямъ, II. 146.
Оттмеръ, II. 534.
Оуватеръ, Альбертъ ван', II. 413.

П.

Павсій, I. 160.
Падованино, иль, II. 494.
Падовано, Джованни и Антоніо, II. 194.
Паккіа, Джироламо дель } II. 349.
Паккіаротти, Джакопо } II. 349.
Паламедесъ, Антонъ, (Стевенсъ), II. 510.
Палисси́, Бернаръ дё, II. 473.
Палладіо, Андреа, II. 281. 286.
Паломино-и-Веласко, Антоніо, II. 504.
Пальма, Джакопо старшій, II. 397.
— , Джакопо иль-Джоване (младшій), II. 470.
Памфилъ, I. 159.
Панѐнъ, I. 133. 143.
Пантоха де-ла-Крусъ, Гуанъ, II. 480,
Па̀ньи, Бенедетто М., II. 392.
Паоло, II. 195.
— , Джованни ди, II. 190. 195
— , Лу́ка, II. 195.
Папа, Симоне старшій, II. 350.
— , Симоне иль-Джоване (младшій), II. 468.
Па̀пё, Э., II. 544.
Пареха, Гуанъ де, II. 502.
Пармиджанино, иль, II. 376.
Парразій, I. 158. 159
Парцеллесъ, Іоаннъ, II. 513.
Паситѐль, I. 188.
Пассеротти, Бартоломмео, II. 468.
Пасти, Маттео, II. 319.
Патенирь. Іоахимъ, II. 418.
Патеръ, II. 511.
Патра̀, Ламбѐртъ, I. 496.
Па̀трикъ, мастеръ, II. 228.
Па̀улусъ, Мельхіоръ, II. 487.
Пахеръ, Михаилъ, II. 429. 451.
— , Фридрихъ, II. 429.
Пачеко, Франсиско, II. 502.
Педрини, Джованни, II. 370.
Пезаро, да, (Симоне Кантарини), II. 491. 530.
Пезеллино, II. 323.
Пейнакеръ, Адамъ, II. 515.
Пеллегрини, Пеллегрино, II. 280.
Пеллегрино да-Болонья, II. 394.
— да- Сан' Даніэле, II. 340.
Пеннаки, Джаммарія, II. 340.
Пенни, Джанфранческо, II. 393.
Пенноне, Рокко, II. 279.
Пенсъ, Георгъ, II. 436. 526.
Пенъ, Жанъ, II 529.
Пеоній, I. 134. 149.
Пепинъ, Мартинъ, II. 497.
Пѐрегринъ, I. 573.
Перѐда, Антоніо, II. 503.
Перѐнъ, II. 537.
Пѐресъ, Бартоломе́, II 520.
Периколи, Никколо, II. 358.
Пермозеръ, Бальтазаръ, II. 487.
Перро́, Клодъ, II. 288.
Персіусъ, II. 534.
Персье́, II. 535.
Перуджино, Бернардино, II. 347.
— , Піэтро, II. 344. 345.
Перуцци, Бальдассаре, II. 276 372.
Петерсъ, Бонавентура } II. 513.
— , Іоаннъ } II. 513.
Петрусъ Іоганнисъ, II. 193.
Петръ Гмюндскій, II. 108.
— , изь Монтеро́, II. 28.
— , Нюрнбергскій, II. 441.
— , изъ Піаченцы, I. 588.
Пецольдъ, Гансъ, II. 488.
Пешіа, Марія ди, II. 364.
Пигалль, Жанъ Батистъ, II. 486.
Пизано, Андреа, II. 133. 163.
— , Джованни, I. 591. II. 73. 74. 92. 135. 160. 162. 163.
— , Джунта, I. 605.
— , Никола, I. 586. 589. II. 73. 75. 77.
— , Нино } II. 164.
— , Томмазо } II. 164.
— , Витторе (Пизанелло), II. 194. 319.
Пиккольпассо, Чиприано, II. 471.
Пилонъ, Жерменъ. II. 472.
Пи́лоти, К., II. 542.
Пи́льграмъ, А., II. 441.
Пинегрье́, Роб., II. 473.
Пи́но, Марко ди, II. 468.
Пинтелли, Баччіо, II. 263.
Пинтурикkіо, Бернардино, II. 274. 346. 385. (2).
Пиппи, Джуліо, II. 391.
Пирготель (греческій мастеръ), I. 158.
— (Новоитальянецъ), II. 315.
Пиреикъ, I. 171.
Пиромахъ, I. 167. 168.
Пистойя, Фра Паоло да, II. 377.
Пихлеръ, Іосифъ, II. 488.
Пиццоло, Никколо, 332.
Пиѳагоръ, I. 131.
Пиѳей, I. 148. 149.
Піацца, Альбертино, II. 336.
— , Калисто, II. 400.
— , Мартино, II. 336.
Піомбо, Фра Себастьяно дель, II. 382. 397.
Піэтро Аламанни, II. 337.
— , Лоренцо ди, II. 190.

Піэтро ди Мартино, II. 263.
— , Никола ди, II. 187.
— Паоло (далле Массенье), II. 166.
— , Сано ди, II. 190.
— , сынъ Генриха нѣмчина, II. 165.
Поджибонцо, Джов. Андж., II. 358.
Поджини, Джов. Паоло и Доменико, II. 467.
Полигнотъ, I. 142.
Полидоръ, Родосецъ, I. 187.
Поликлетъ, I. 128. 131. 134 и далѣе.
— младшій, I. 135.
Поликлъ, I. 168.
Поллаюоло, Антоніо, II. 272 *. 310. 319. 327.
Поло, Доменико ди, II. 364.
Помеделло, Джов. Марія, II. 320.
Понсѐ, Ж., II. 473.
Понсъ, Поль, II. 472.
Понте, Джакопо, Франческо и Леонардо да, II. 470.
Понтормо, ** Джакопо, II. 378.
Порденоне, Джов. Антоніо, II, 401
Поринъ, I. 112.
Порта, Баччіо делла, II. 376.
— , Гульельмо делла, II. 467.
— , Джакомо делла, II. 467.
Поттеръ, Поль, II. 517. 528.
Поччетти, Бернардино, II. 468.
Прадьѐ, Жамъ, II. 539.
Пракситель, Старшій, I. 145. 151 и дал.
Праксій, I. 134.
Превитали, Андреа, II. 340
Преллеръ, Фридрихъ, II. 544.
Прете, Дженовезе } II. 494
Прети, Маттіа }
Приматиччіо, Франческо, II. 392. 472.
Пріёръ, Бартелеми́, II. 472.
Прокаччини, Джуліо Чезаре }
— , Камилло } II. 489.
— , Эрколе }
Проннеръ, Лео, II. 487.
Протогенъ, I. 160.
Прюдонъ, II 535.
Пуальи́, Франсуа́ де, II. 529.
Пуленбургъ, Корнелій, II. 516.
Пулиго, Доменико, II. 378.
Пуль, Эгбертъ ван' дер', II. 508.
Пупини, Біаджо, II 348.
Пурбусъ, Францъ старшій и младшій, II. 474.
Пуссенъ, Гаспаръ, II. 514.
— , Николай, II. 504. 514.
Пуччіо, Піетро ди, II. 187
Пфеннигъ, II. 429.
Пьеро изъ Флоренціи, II. 165.
Пьерръ де-Валансъ, II. 286. 287.
Пьеръ ди Козимо, II. 328.
Пюжѐ, Пьерръ, II. 485.

* На этой страницѣ текста, вмѣсто Поллаюоло, по недосмотру осталось: *Полланоло.*
** Пантормо—опечатка.

Р.

Равенна, Марко да, II. 525.
Равестейнъ, Янъ ван', II. 498.
Рави́, Жеганъ, II. 142.
Раджи, Антоніо, II. 484.
Райболини, Франческо, II. 320. 348.
Райзекъ, Матѳій, II. 218.
Раймонди, Марко Антоніо, II. 525.
Райнальдъ, I. 485.
Раль, Карлъ, II. 542.
Раменги, Бартоломмео, II. 394.
Раухъ, Хр., II. 538.
Рафаэль см. Санти.
Рафонъ, II. 422.
Реджилло, Джов. Ант. Личиніо, II. 401.
Рейкаартъ, Д., II. 508.
Реймонъ см. Рексманъ.
Рейнольдсъ, Джошуа, II. 506.
Рейсбраакъ, П., II. 515.
Рёйсброкъ, I. де, II. 234.
Рёйсдаль, Яковъ, II. 513 (3). 528.
— , Саломонъ, II. 512.
Рейхель, Іоаннъ, II. 477.
Рейцъ, Генрихъ, II. 461.
Рёйшъ, Рахиль, II. 519.
Рексманъ (Рексмонъ, Реймонъ), II. 473.
Рёкъ, I. 114.
Рембрандтъ Пауль, II. 498. 512. 528.
Ренѐ Анжуйскій, король, II. 197 349. 419.
Рѐни, Гвидо, II. 491. 530.
Рёно изъ Кормана, II. 25.
Ренъ (Wren), Христофоръ, II. 294.
Ретель, А., II. 540.
Рёшъ, Яковъ, II. 448.
Рибера, Джузеппе (Хозефъ) де, II. 493. 504.
Ривальта (Рибальта), Франсиско, II. 503.
Ригетто, Агостино, II. 281.
Ригефридъ, II. 155.
Риго́, Іасентъ, II 506.
Ридель, Августъ, II. 543.
Ридингеръ, Іог. Эліасъ, II. 518.
Ризи, Франсиско, II. 503.
Риквинъ, I. 497.
Рименшнейдеръ, Тильманъ, II. 442.
Ринальдо Мантовано, II. 392.
Рингъ, Германъ цум' } II. 423.
— , Лудгеръ цум' }
Риттеръ, Генрихъ (Анри́), II. 343.
Ритчель, Эристъ. II. 538.
Рифшталь, II 544.
Рихтеръ, Лудвигъ, II. 543.
Рицо д'Алеманья, II. 330.
Рицчо, Антоніо, II. 315.
Риччарелли, Даніэле, II. 381.
Риччіо, Андреа, II. 267. 272. 359.
— , Маэстро, II. 372.
Роббіа, Андреа делла, II. 305.
— , Лу́ка делла, II. 272. 304. 305.
Робертъ, I. 503.

Робертъ изъ Куси, II. 23. 24.
— изъ Люзарша, II. 25.
Робѐръ, Леопольдъ, II. 540. 543.
Робетта, II. 525.
Робусти, Джакопо (Тинторетто), II. 469.
Ровеццано. Бенедетто да, II. 353.
Ровиго, иль, II. 471.
Рогерій, I. 504.
Родари, Томмазо, II. 267. 317.
Роза, Сальваторъ, II. 493. 510. 515.
Роза ди Тиволи см. Роосъ, Филиппъ.
Рокёпланъ, II. 543.
Рокесъ, Г., II. 508.
Роландъ, II. 445.
Романнелли, Джов. Франческо, II. 494.
Романино, Джироламо, II. 397.
Романо, Джуліо, II. 277. 388. 390 (2). 391.
Ромбаутсъ, Теодоръ, II. 496.
Ромейнъ, В. ван', II. 517.
Ромни, Джоржъ, II. 506.
Рондани, Франческо Марія, II. 376.
Рондинелли, Николò, II. 340.
Ронтбаутъ, I, II. 513.
Роосъ, Іог. Генрихъ } II. 517.
— , Филиппъ } II. 517.
Росселли, Козимо, II. 324.
— , Маттео, II. 492.
Росселлини, Антоніо, II. 311. *
— , Бернардо, II. 263. 311.
Россетти, Біаджо, II. 267. 270.
Росси, Джов. Антоніо де', II. 467.
— , Россо де', II. 378. 472.
— , Франческо де', II. 468.
Роттенгаммеръ Іоаннъ, II. 475.
Роттманъ, К., II. 544.
Роэласъ, Гуанъ де-лас', II. 502.
Рубенсъ, Петръ Павелъ, II. 294. 495. 508. 512. 518. 523. 528.
Ругендасъ, Георгъ Филиппъ, II. 510.
Ругезеэ, Николай, II. 222.
Рудольфинъ, I. 504.
Рузу́ти, Филиппъ, I. 608.
Руисъ, Фернанъ, II. 291.
Рукеръ, Томасъ, II. 478.
Рулланъ де-Ру, II. 463.
Руппрехтъ, Георгъ } II. 109.
— , Фрицъ } II. 109.
Рускони, Камилло, II. 484.
Руссо́, Теодоръ, II. 544.
Рустичи, Джов. Франческо, II. 353.
Рутгартсъ, Карлъ, II. 518.
Рюдъ, II. 539.
Рюландъ, II. 429.
Рюшъ, Яковъ, II. 448.

С.

Саанредамъ. Петръ, II. 513.
Саббатини, Андреа, II. 393.
— , Лоренцо, II. 468.

* Розеллини—по недосмотру.

Савери, Роландъ, II. 512.
Савольдо, Джироламо, II. 397.
Саделеръ, Іоаннъ, II. 527.
Саккетти, II. 294.
Сакки, Андреа, II. 491.
— , Пьеръ Франческо, II. 335
Салаицо, Андреа, II. 370.
Салерно, Андреа да, II. 393.
Салимбени, Арканджело, II. 468.
Сальви, Джов. Батиста, II. 492.
Сальвіати, Франческо де', II. 468.
Сальмедджіа, Энеа (иль-Тальпино), II. 490.
Саммакини, Орацio, II. 468.
Саммартино, II. 484.
Саммикели (Санмикели), Микеле, II. 280.
Сан' Галло, Антоніо ди, II. 264. 277.
— . Джуліано ди, II. 264. 276.
Сан' Даніэле, Пеллегрино да, II. 340.
Санджорджіо, Эвзебіо ди, II. 347.
Сано ди Піэтро, II. 190.
Санредамъ, Іоаннъ, II. 527.
Сан' Северино, Лоренцо и Джакопо ди II. 197.
Сансовино, Андреа, II. 271. 354.
— , Джакопо, II. 281. 360.
Санта Кроче, Джироламо ди, (живописецъ), II. 340.
— , Джироламо ди, (ваятель), II. 271. 363.
— , Франческо Риццо ди, II. 340.
Санта Феде, Франческо и Фабриціо, II. 393.
Санти Бартоли, Піэтро, II. 530.
Санти, Джованни, II. 347.
— , Рафаэль, II. 276. 277. 345. 357. 365. 382. 525.
Санути, Джуліо, II. 526.
Санчесъ, Нуфро, II. 463.
Сарачено, Карло, II. 493.
Сарди, Джузеппе, II. 284.
Сарто, Андреа дель, II. 377.
Сассоферрато, II. 492.
Са́тиръ, I. 149.
Саутманъ, Пауль Понтіусъ, II. 528.
Сахтлевенъ см. Зафтлевенъ.
Сваневельтъ, Германъ, II. 515. 528.
Себастьяни, Ладзаро, II. 343.
Севилья, Гуанъ де II. 503.
Сегала, Франческо, II. 361.
Сегерсъ, Гергардъ, II. 496. *
— , Даніилъ, II. 519.
Сёйдергуфъ, Іона, II. 528
Сельватико, Паоло, II. 467.
Семенца, II. 491.
Семини, Андреа и Оттавіо, II. 268.
Семитеколо, Николо, II. 195.
Семолеи, иль, II. 402. 525.
Сергель, II. 531.
Серезо, Матео, II. 503.
Сереньо, Винченціо, II. 280.
Серліо, Себастьяно, II. 276. 286.

* Въ текстѣ, по недосмотру: Сезерсъ.

Сермонета, Джироламо Сичоланте да, II. 468.
Сесто, Чезаре да, II. 370. 395.
Сеттиньяно, Дезидеріо да, II. 271. 312.
Силаніонъ, I. 151.
Силоэ, Діэго де, II. 293.
— , Гиль де, II. 463.
Сильвѐстро, Донʼ, II. 180.
Симоне, братъ Донателло, II. 272. 308.
— ди Мартино, II. 184. 188.
— , Маэстро, II. 197.
Симонъ, I. 114.
— Болоньскій, II. 193.
— Сіэнскій, II. 186.
Синанъ, I. 345.
Синьіорелли, Лу́ка, II. 328.
Сирани, Андреа и Элизабетта, II. 491.
Сихемъ, К. ванʼ, II. 523.
Сичоланте см. Сермонета.
Сіэна, Марко да, II. 468.
— , Микельанджело да, II. 372.
— , Уголино да, II. 188.
Скалабрино, Микельанджело, II. 372.
Скамоцци, Винченціо, II. 282.
Скарпаньино, II. 266. 267.
Скварчіоне, Франческо, II. 330.
Скедоне, Бартоломмео, II. 492.
Скиллидъ, I. 114.
Скопасъ, I. 147. 150.
Скрета, Карлъ, II. 501.
Скьявоне, Андреа, II. 400.
— , Грегоріо, II. 332.
Слингенландтъ, П. ванʼ, II. 509.
Слутеръ, Кло, II. 144. 145.
Смилидъ, I. 114.
Смитъ, Андрей, II. 513.
Снайерсъ, Петръ, II. 512.
Снейдерсъ, Францъ, II. 518.
Содома, II. 372.
— , Джомо дель, II. 372.
Созъ, I. 171.
Солари, Сантино, II. 283.
Соларіо, Андреа, II. 370.
— , Антоніо, II. 349.
— , Кристофоро, II. 362.
Солисъ, Виргилій, II. 527.
Сольсернъ, I. 608
Сольяни, Джов. Антоніо, II. 378. *
Сонъ, Янъ ванʼ, II. 519.
Сояро, иль, (Бернардино Гатти), II. 376.
Спавенто, Джорджіо, II. 267.
Спада, Ліонелло, II. 491.
Спадаро, Микко, II. 515.
Спаньіолетто (Рибера), II. 493. 504.
Спанья, Джованни ло, II. 347.
Спельтъ, ванʼ дерʼ, II. 519.
Сперандіо, II. 320.
Сперанца, Джованни, II. 342.
Спинелли, Парри, II. 182.
Спинелло, Аретино, II. 186.
Спинѳаръ, I. 112.
Ставракій, I. 267.

* Сальяни—опечатка.

Станве́ръ, Гинрикъ, II. 452. 453.
Стандаартъ, (I. П. ванʼ Блуменъ), II. 510.
Станко, мастеръ, II. 214.
Станціони, Массимо, II. 494.
Старенъ, Диркъ ванʼ, II. 527.
Стевенсъ, (Паламедесъ), II. 510.
Стевенъ ванʼ Голландъ, II. 478.
Стефано да-Бергамо, II. 273.
— да-Феррара, II. 332.
— да-Цевіо, II. 193. (2).
Стефаноне, II. 197.
Стефанъ, мастеръ, II. 177.
Стеэнвикъ, Г. ванʼ, II. 513.
Стеэнъ, Янъ, II. 508.
Стиппаксъ, I. 132.
Сторкъ, Авраамъ и Іоаннъ, II. 513.
Стренджъ, Робертъ, II. 531.
Стронгиліонъ, I. 132.
Строцци, Бернардо, II. 494.
Стюрбаутъ, Дирикъ, (Диркъ ванʼ Гаарлемъ), II. 414.
Суарди, Бартоломмео, (Брамантинъ), II. 334.
Сувіасъ, Франсиско Байё-и-, II. 504.
Сустермансъ, Юстъ, II. 500.
Сутерманъ, Ламбертъ, II. 474.
Суффло̀, Жакъ Жерменъ, II. 288.
Схалькенъ, Готфридъ, II. 509.
Схорель, Іоаннъ, ванʼ, II. 417.
Сюблейра̀, Пьерръ, II. 506.

Т.

Таврикъ, I. 167.
Тагпретъ, Петръ, II. 427.
Таддео ди Бартоло, II. 189. 342.
Тальпино, иль, (Сальмедджіа), II. 490.
Тассо, Бернардо, II. 278.
Татти, Джакопо, II. 281. 360.
Тафи, Андреа, I. 604.
Тексьѐ, Жанъ, II. 228.
Телеклъ, I. 103.
Телафанъ, I. 120.
Темпеста, (Петръ де-Моллинъ), II. 515.
Тенерани, Піэтро, II. 538.
Теньерсъ, Давидъ, II. 508.
Теодорихъ, Пражскій, II. 175.
Тербургъ, Гергардъ, II. 509.
Теренцо ди Маэстро Маттео. II. 471.
Тёрнеръ, II. 545.
Теста, II. 273.
Тешлеръ, Іоаннъ, II. 460.
Тибальди, Пеллегрино, II. 280. 394.
Тиберіо д'Ассизи, II. 347.
Тибо̀, Вильгельмъ, II. 475.
Тидемандъ, II. 543.
Тизіо, Бенвенуто, II. 394.
Тикъ, Фридрихъ, II. 535.
Тильбургъ, Гиллисъ ванʼ, II. 508.
Тиманѳъ, I. 159.
Ти́менъ, I. ванʼ, II. 234.
Тимомахъ, I. 191.
Тимоѳей, I. 150.

Тинторетто, Джакопо } II. 469.
— , Доменико }
Тити, Санти, II. 468.
Тиціано, Вечелліо, II. 340. 365. 398.
— , Джироламо ди, II. 400.
Тіарини, Алессандро, II. 492.
Товаръ (Тобаръ), Алонсо де, II. 503.
Толедо, Гуанъ Баутиста де, II. 293. 520.
Толь, Доминикусъ ван', II. 509.
Томасъ изъ Кормана, II. 25.
Томмазо ди-Стефано, I. 608. II. 185.
Тооренвлійтъ, Яковъ, II. 509.
Торвальдсенъ, Берталь, II. 535.
Торелль, Вильгельмъ, II. 91.
Торнгилль, Джемзъ, II. 506.
Торнтонъ, Джонъ, II. 168
Торре, Джуліо делла, II. 320.
Торреджани, Бартоломмео, II. 515.
Торрити, Яковъ, I. 608.
Тоунли, Чарлзъ, II. 531.
Трарбахъ, Іоаннъ фон, II. 476.
Трецпо, Джакопо да, II. 467.
Триболо, иль, (Николо Периколи), II. 358.
Тристани, Альберто }
— , Бартолом. } II. 270.
— , Джанбатиста }
Тристанъ, Луисъ, II. 503.
Труойонъ, II. 545. *
Туделилья, II. 292.
Тульденъ, Теодоръ ван', II. 496
Тура, Козимо, (иль-Козме), II. 334.
Турбидо (Торбидо), Франческо, II. 341.
Туріанъ, I. 92.
Турки, Алессандро, II. 494.
Туроне, II. 193.
Туроло, Алоисъ, II. 340.
Тьеполо, Джов. Батиста, II. 494. 530.
— , Доменико, II. 495.

У.

Уго да-Карпи, II. 523.
Уголино да-Сіэна, II. 188.
Уденъ, Лука ван', II. 512.
Удине, Джованни да, II. 388. 395. 397.
— , Мартино да, II. 340.
Ульрихъ, Мастеръ, II. 174.
Утрехтъ, Адріанъ ван', II. 518.
Уччелло, Паоло, II. 321.

Ф.

Фабріано, Джентиле да, II. 196. 343.
Фадино, иль, (Томмазо де Алени), II. 335.
Фаленсъ, Н. ван', II. 518.
Фальконе, Аньелло, ** II. 510.
Фальконетто, Джов. Марія, II. 280.
Фальцъ, Раймундъ, II. 488.
Фа Престо, (Лу́ка Джорда́но), II. 494.
Фассоло, Бернардино, II. 370.
Фатторе, иль, (Джанфранческо Пенни), II. 393.
Фаціо Бембо ди-Валь д'Арно, II. 335.
Фезеле, Мельхіоръ, II. 436.
Фейтъ (Fyt), Іоаннъ, II. 518.
Фейтъ (Veit) см. Вейтъ.
Фельберъ, Гансъ, II. 202.
Фернандесъ, Антоніо Аріасъ, II. 503.
Ферникорнъ, II. 539.
Феррамола, Фіораванте, II. 334.
Феррара, Стефано да } II. 332.
— , Эрколе да }
Феррари, Франческо Бьянки, II. 335. 373.
— , Гауденціо, II. 370. 371. 395.
Феррата, Эрколе, II. 484.
Ферри, Чиро, II. 494.
Феруччи, Андреа, II. 313.
Фесъ (собственно Фаасъ), Петръ, ван' дер', II. 506.
Фидій, I. 131. 132 и далѣе.
Фиктооръ (Викторъ), Янъ, II. 500.
Филаретэ, Антоніо, II. 248. 268. 308.
Филипепи, Алессандро, II. 323.
Финигверра, Мазо, II. 524.
Финолья, Доменико, II. 494.
Фишеръ, А., II. 538.
— , Іоан. Георгъ, II. 487.
— , Іоан. Бернг., II. 296.
— , Ис. Эман., II. 296.
— , Германъ старшій, II. 455.
— , Германъ младшій, II. 458.
— , Іоаннъ, II. 458.
— , Петръ, 456.
— , (Живописецъ), II. 439.
Фіолль, Конрадъ, II. 422.
Фіоре, Анджело, Аньелло, II. 318.
— , Кольантоніо дель, II. 197.
Фіоренцо ди Лоренцо, II. 343.
Фіори, Марчіо де', II. 519.
Фіэзоле, Андреа ди, II. 166.
— , Фра Джов. Анджеелико, да, II. 191. 192.
— , Мино да, II. 271. 312. 314.
Фландренъ, Жанъ Поль, II. 544.
— , Ипполитъ, II. 537.
Флауэнъ, Конрадъ, II. 443.
Флери Роберъ, II. 541.
Флерсъ, Ш., II. 544.
Флетнеръ, Петръ, II. 460.
Флинкъ, Говартъ, II. 500.
Флоре, Джакобелло де, II. 195.
Флорентинъ, Домен. Ал., II. 464.
Флориджеріо, Себастьяно, II. 400.
Флорисъ, Францъ, II. 474.
Фогельбергъ, II. 535.
Фоголино, Марчелло, II. 342. 525.
Фоло, Джовани, II. 531.
Фольцъ, Фр., II. 545.
Фонтана, Доменико, II. 282.
— , Лавинія, II. 468.

* Труойнъ — ошибка.
** Анвелло — опечатка.

Фонтана, Орацiо, II. 471.
— , Пiэтро, II. 531.
— , Проспero, II. 468.
Фонтѐнъ, II. 535.
Фоппа, Винченцiо, II. 333.
Формeнтоне, II. 267.
Формиджине, II. 269 *. 270.
Фоссано, Амброджо, II. 335.
Фоссъ, Шарль де-ла, II. 504.
Франко Болоньезе, II. 192. 193.
Франкуччи (да Имола), Инноченцо, II. 394.
Франкъ, художническая семья, II. 474.
Франсѐ, II. 544.
Франсискъ, II. 515.
Францъ Магдебургскiй, II. 444.
Франчабиджо, Маркъ Антонiо, II. 378.
Франческа, Пьеръ делла, II. 328.
Франческо Франчiа, II. 320. 348.
— изъ Арецпо, II. 349.
— ди Джорджiо, II. 263 (2). 264.
— ди Маэстро Симоне, II. 197.
— ди Пезелло, II. 323.
— Рицпо ди Санта Кроче, II. 340.
— да Вольтерра, II. 187.
Франчiя, Франческо, II. 320. 348.
— , Джованни ди, II. 349.
— , Джуiо и Джакомо, II. 348
Франчъ, Гуанъ, II. 131.
Франшвилль, Пьерръ, II. 472.
Фрари, иль, (Франч. Бiанко Феррари), II. 335.
Фрей, Яковъ, II. 530.
Фрутти, да, (П. П. Бонцино), II. 519.
Фуга, Фердинандо, II. 284.
Фузина, Андрей, II. 272. 317.
Фулиньiо, Пiэтро Антонiо ди, II. 342.
Фунгаи, Бернардино, II. 349.
Фуртмайръ, Бертольдъ, II. 428.
Футереръ, Ульрихъ, II. 428.
Фьямминго, Копѐ, II. 487.
— , Дiонизiо (Кальвартъ), II. 468.
— , Франческо (Францъ дю-Кенуá), II. 485.
Фюрихъ, Iос., II. 537.

Х.

Хагенъ, Iоаннъ ван', II. 513.
Хагнъ, Л. фон', II. 543.
Хазенхлеверъ, П., II. 543.
Харесъ, I. 167.
Хегiй, I. 114.
Хемлингъ см. Мемлингъ.
Хемскеркъ, Мартинъ, II. 418.
Херингъ, Лойенъ, II. 442.
Херсифронъ, I. 112.
Хирамъ-абифъ, I. 77.
Хитцигъ, Фр., II. 534.
Хоанесъ, Висенте, II. 479.
Хоббема, Миндергаутъ, II. 513.
Ходовецкiй, Д., II. 534.

* Формаджине — опечатка.

Хоземанъ, Т., II. 534.
Хольцшуеръ. Эвхар. Карлъ, II. 296.
Христофсенъ, Петръ, II. 408.
Хугтенбургъ, I. ван', II. 510.

Ц.

Цаганелли, II. 394.
Цакканьи, Бернардино, II. 269.
Цампiэри, Доменико, II. 490.
Цантъ, фон', II. 535.
Цанфурнари, I. 269.
Цевiо, Альдигьеро да, II. 193.
— , Стефано да, II. 193 (2).
Цейтбломъ, Варѳоломей, II. 427.
Ценале, Бернардино, II. 333.
Циммерманъ, А., II. 544.
Цингаро, ло, (Антонiо Соларiо), II. 349
Цуккаро, Таддео и Федериго, II. 468.
Цукки, II. 273.

Ч.

Чезари, Джузеппе, II. 468.
Чезати, Алессандро, II. 464.
Чези, Доменико, II. 468.
Челлини, Бенвенуто, II. 358. 364. 472.
Черано, иль, (Джов. Бат. Крѐспи), II. 489.
Червеллези, Джов. Батиста, II. 273.
Черквоцци, Микельанджело, II. 510.
Чиверкiо, Винченцо, II. 334.
Чиветта, (Герри де-Блесъ), II. 418.
Чивитали. Маттео, II. 313.
Чиголи, Лодовико, II. 492.
Чима да-Конельяно, Джамбатиста, II. 340.
Чимабуэ, Джованни, I. 605. 606.
Чинелло, II. 164.
Чиньяни, Карло, II. 491.
Читтаделла, Альфонсо, II. 360.
Чиччоне, Андреа, II. 270. 318.
Чоне, Андреа ди, II. 164. 185.

Ш.

Шáдовъ, Вильг., II. 541.
— , I. Г., II. 534.
Шампѐнь, Филиппъ, II. 505.
Шардѐнъ, Ж. Б. С, II. 511.
Шарпсъ, Вильямъ, II. 531.
Шаффнеръ, Мартинъ, II. 427. 448.
Шванталеръ, Л. фон', II. 538.
Шварцъ, Гансъ, II. 461.
— , Михаилъ, II. 436.
— , Христофоръ, II. 475.
Швейггеръ, Георгъ, II. 486.
Швиндъ, Морицъ фон', II. 540.
Шейрнъ, Конрадъ фон', I. 594.
Шейффелинъ, Гансъ, II. 436. 522.
Шенделеръ, Iоаннъ, II. 220.
Шѐнъ см. Шонгауэръ.

Шефферъ, Ари, II. 540. 541.
Шикгартъ, Генрихъ, II. 444.
Шикъ, Г., II. 536.
Шинкель, К., II. 534. 536. 539 (2).
Ширмеръ, Іог. Вильг. } II. 544.
— , Вильгельмъ }
Шифельбейнъ, Г., II. 538.
Шлейхъ, II. 544.
Шлютеръ, Андрей II. 296. 486.
Шмидтъ Георгъ Фридрихъ, II. 530.
Шмуцеръ, II. 530.
Шнетцъ, II. 540.
Шнорръ фон' Карольсфельдъ, Юл., II. 537. 540.
Шоде́, II. 535.
Шонгауэръ (Шёнъ), Мартинъ, II. 424. 425. 526.
Шпрангеръ, Варѳоломей, II. 475.
Шра́удольфъ *, І., II. 537.
Шрёдтеръ, А., II. 543.
— , Георгъ, II. 476.
Штейнбахъ, Эрвинъ фон' (Эрвинъ Штейнбахскій), II. 45
— , Сабина фон', II. 87.
Штейнбрюкъ, Эд., II. 542.
Штейнгёйзеръ, К., II. 538.
Штейнле, І. Э., II. 537.
Штейнмецъ, Гансъ, II. 207.
Штёйбенъ, К., II. 540.
Штеффекъ. К., II. 545.
Штиглицеръ, Альбрехтъ, II. 219.
Штильке, Г., II. 542.
Штиммеръ, братья, II. 475.
Штоссъ, Вейтъ, II. 449 (2).
Штракъ, Г., II. 534.
Штрудель, Петръ фон', II. 501.
Штюлеръ, А., II, 534.
Шюлейнъ, Гансъ, II. 427. 447.

Э.

Эвервинъ, I. 598.
Эвердингенъ, Альбертъ ** ван', II. 512.
Эвполемъ, I. 128.
Эвпомпъ, I. 159.
Эвтихидъ, I. 167.
Эвфраноръ, I. 152. 159.
Эвѳикратъ, I. 153.
Эгасъ, Аннекинъ де, II. 246.
— , Энрике де, II. 289. 291.

* Въ текстѣ: Штраудольфъ, ошибкою.
** Альдертъ—опечатка.

Эггерсъ, Варѳоломей, II. 485.
Эгле, II. 535
Эделинкъ, Гергардъ, II. 367. 529.
Эйбель, Ад., II. 542.
Эйзенлоръ, Фр., II. 536.
Эйкъ, Губертъ ван' } II. 406.
— , Іоаннъ ван' }
— , Ламбертъ ван' } II. 417.
— , Маргарита ван' }
Эйльбёртъ, I. 515.
Эймбекъ, Конрадъ, фон', II. 149.
Эйнгардъ, I. 255.
Экгаутъ Гербрандъ ван' дер', II. 500.
Эльцгеймеръ, Адамъ, II. 516.
Энгельбергеръ, Бургкгардъ, II. 203. 204.
Энгельбрехтсенъ, Корнелій, II. 414.
Эндёосъ, I. 114.
Энзингеръ, Матвѣй, II. 202. 203. 204.
— , Морицъ, II. 202. 203.
— , Ульрихъ, II. 203.
Энцола, Джов. Франческо, II. 320.
Эрвинъ Штейнбахскій см. Штейнбахъ.
Эренфридъ, Ѳеофилъ, II. 444.
Эрколе да Феррара, II. 333.
Эрломъ, Ричардъ, II. 531.
Эрмельсъ, Іоаннъ Францъ, II. 515.
Эскаланте, Гуанъ Антоніо, II. 503.
Эскверра, Геронимо, II. 520.
Эсклаво, эль, (Гуанъ де-Пареха), II. 502.
Эспиноза, Хасинто Геронимо де, II. 504.
Эсселеръ, Николай } II. 202.
— , сынъ }
Этіонъ, I.
Эхіонъ, I. 159.

Ю.

Юстусъ ван' Гентъ, II. 409.

Я.

Якобусъ, мастеръ, II. 73.
Якобусъ Па̀ули, II. 193.
Ямницеръ, Венцель II 478.
Янссенсъ, Авраамъ, II. 496.
Яренусъ, II. 422.

Ѳ.

Ѳаддей, I. 572.
Ѳеодоръ, I. 103. 114.
Ѳеонъ, I. 160.

ИЗДАНІЯ К. СОЛДАТЕНКОВА

АФАНАСЬЕВА	Народныя Русскія Сказки. Выпуски. 1 и 2.	1 р.
	« « « Выпускъ 6	1 р. 25 к.
	« « « Выпускъ 7	1 р.
	« « « Выпускъ 8	1 р. 50 к.
	Поэтическ. воззрѣн. Славянъ на природу. 3 т.	8 р.
БЕРГА	Записки объ осадѣ Севастополя. 2 части.	2 р. 50 к.
	Севастопольскій альбомъ (37 рисунковъ).	7 р.
ВОЛЬСКАГО	Историческое народно-хозяйственное значеніе обработки крестьянами-собственниками	2 р. 50 к.
ГРАНОВСКАГО	Сочиненія. 2 части	2 р.
КАВЕЛИНА	Сочиненія. 4 части	5 р.
КОЛЬЦОВА	Стихотворенія. Изд. 4.	50 к.
	Стихотворенія. Изд. 5.	20 к.
КУГЛЕРА	Руководство къ исторіи искусства. Перев. Е. Корша. Часть I.	5 р.
ЛОТЦЕ	Микрокозмъ. Перев. Е. Корша. 3 части.	6 р. 50 к.
ЛЮБКЕ	Исторія пластики съ древнѣйшихъ временъ до нашего времени. Перев. В. Чаева.	6 р.
ОГАРЕВА	Стихотворенія. Изд. 3	50 к.
ПОПОВА	Россія и Сербія. 2 части	4 р.
РИХТЕРА	Вліяніе целлулярной патологіи на практическую дѣятельность врача	1 р.
РОСТИСЛАВОВА	Начальная алгебра	2 р.
ТАЦИТА	Лѣтопись, 2 тома. Пер. А. Кронеберга	1 р. 50 к.
ТРАЧЕВСКАГО	Польское безкоролевье по прекращеніи династіи Ягеллоновъ	3 р.
ТРЕНДЕЛЕНБУРГА	Логическія изслѣдованія. 2 части	4 р.
ФЕТА	Стихотворенія. 2 части	2 р.
ФЮСТЕЛЬ-КУЛАНЖЪ	Гражданская община античнаго міра. Переводъ Е. Корша	2 р. 50 к.
ЧИЧЕРИНА	Нѣсколько современныхъ вопросовъ	1 р.
	Опыты по исторіи русскаго права	1 р.
	Очерки Англіи и Франціи	1 р.
	О народномъ представительствѣ.	3 р.
	Областныя учрежденія.	3 р.
ШЕКСПИРА	Драматическія сочиненія. Переводъ Н. Кетчера. Части 1—6-ая; за каждую	1 р.
ШИЛОВА	Ключь или алфавитный указатель къ исторіи Россіи С. Соловьева съ 6-ю родословными таблицами	3 р.

2018693847